CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

599

mayo 2000

DOSSIER:
Literatura gallega actual

Julien Gracq
Capitulares

Gustavo Guerrero
La novela hispanoamericana de los noventa

Centenario de Roberto Arlt

Cartas de Inglaterra y Nueva York

Notas sobre Wordsworth,
Ronald Reagan y Adolf Hitler

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

599 ÍNDICE

DOSSIER

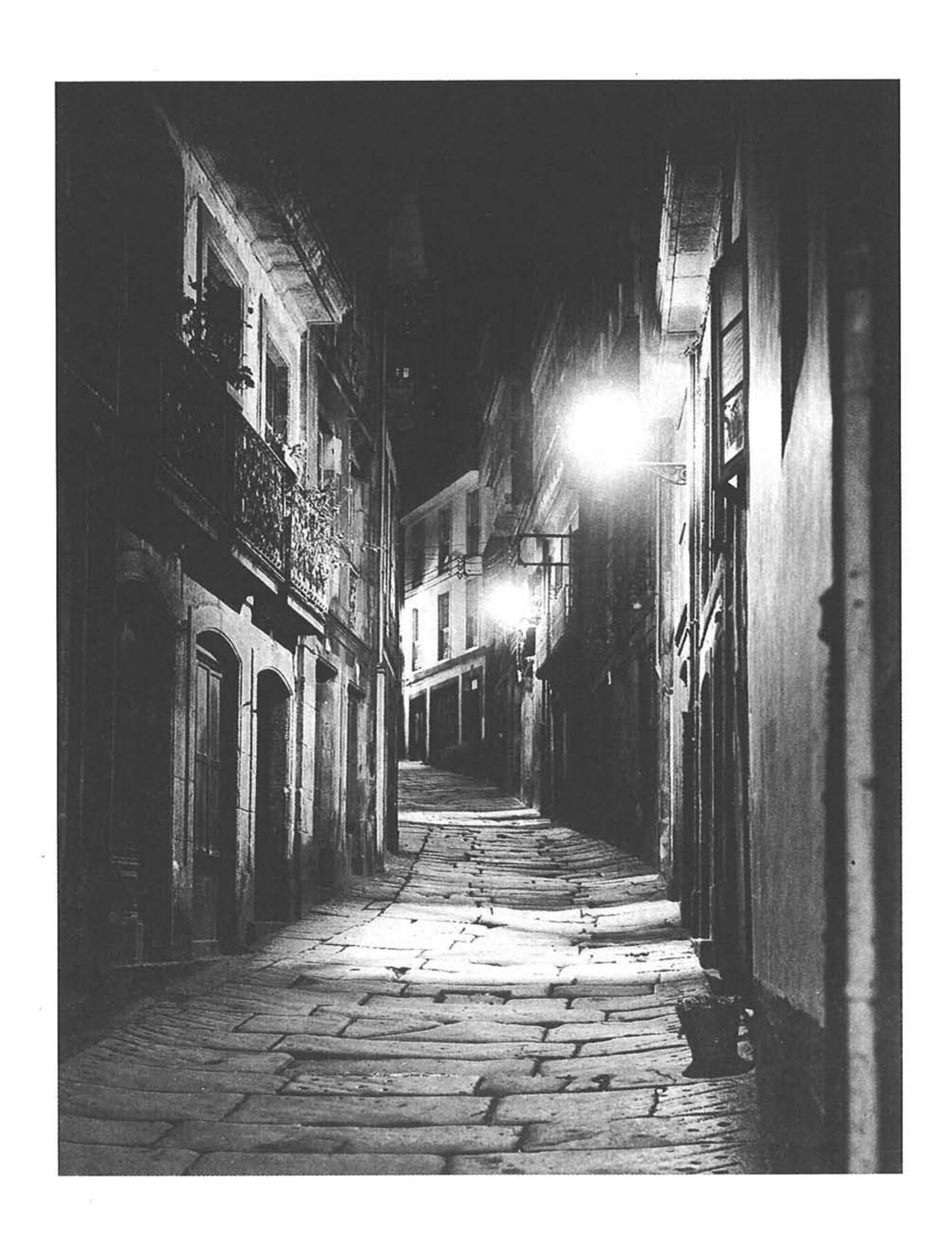
Literatura gallega actual

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Literatura gallega actual



Santiago de Compostela

Veinte años de novela gallega (1979-1998)

Xesús González Gómez

Hacer un balance de la novela gallega en los últimos veinte años, años en los cuales se han publicado más obras narrativas que en los cien años que van desde la aparición de *Majina ou a filla espuria* de Marcial Valladares –considerada como la primera novela en lengua gallega–, publicada por entregas en 1880 en *La Ilustración gallega y asturiana*, decimos, hacer un balance de estos últimos veinte años sería enumerar de manera letánica y bastante aburrida algo así como cerca de 400 ó 500 autores y unas cuantas novelas más. Evidentemente, no tengo la intención de hacer ni lo uno ni lo otro.

* * *

Cuando en 1979 muere Eduardo Blanco Amor (1897), hacía 30 años que había publicado su gran novela *A esmorga*, en Buenos Aires, y hacía siete que había aparecido su última obra en gallego, *Xente ao lonxe*. Este mismo año de 1979 vio la luz también el último libro narrativo de Álvaro Cunqueiro (1911), *Os outros feirantes*, que moriría dos años después. Ese 1981 también moría Rafael Dieste (1899), que en 1926 publicó su último libro narrativo en gallego, *Dos arquivos do trasno*, a cuya edición definitiva de 1962 había añadido algún relato más. En 1976 había desaparecido el que se podía denominar creador de la novela gallega actual, Ramón Otero Pedrayo (1888-1976). Así pues se podría considerar, a la luz de los datos, que la década que se iniciaba podía ser transcendental para la novela gallega. Y así fue.

Si la década de los setenta acababa con la desaparición del, quizás, más grande novelista gallego del siglo, si esa década acababa con la publicación del último libro narrativo de uno de los escritores gallegos más importantes de todos los tiempos, ¿qué depararía la década que se avecinaba a la novela gallega? ¿Un cambio de paradigma? Tal vez. ¿La definitiva mayoría de edad?

Liquidación de la «nova narrativa», comienzo de un nuevo ciclo

En febrero de 1980, después de un silencio de dieciocho años, Camilo González Suárez-Llanos (1931), con el pseudónimo de Camilo Gonsar publica *Cara a Times Square* y cierra, como muy bien supo ver Manuel Forcadela en *Manual e escolma da Nova narrativa galega*[1] el ciclo narrativo que había empezado 26 años antes con la publicación de *Nasce un árbore*, de Gonzalo Rodríguez Mourullo[2]. La *nova narrativa galega*, frente a lo que opinan diversos críticos, no fue ni escuela literaria (Forcadela, su mejor crítico e historiador, *op. cit.*, 9), ni un «movimiento» como parece creer María Camino Noia[3]. Fue un ciclo que se cerró cuando una narrativa, que gozaba de determinadas características, encerrada en sí misma, ya no era capaz de conquistar su plenitud y sentido, puesta en relación con la macroestructura social a la que pertenecía. Empero, la «liquidación» se producía mediante una novela que iba a abrir nuevos caminos a la narrativa gallega. *Cara a Times Square* es un diálogo intertextual con las tradiciones más ricas de la narrativa del siglo XX[4] y un cambio de agujas en la narrativa de Gonsar, que, después de dieciocho años de silencio, volvía a la novela con una obra densa, que se revelaba contra el canon narrativo que dominaba el pequeño mercado editorial gallego.

Tres años más tarde, Camilo Gonsar daba una nueva obra, *Desfeita*, en la cual el autor mostraba un gran dominio del diálogo. Dominio que llevaba a la caracterización de los personajes por medio de sus palabras y emitía un claro mensaje a los nuevos narradores gallegos: la novela actual está escrita para leerla, no para creerla. Infelizmente, desde 1983 Camilo Gonsar no ha vuelto a dar otra obra en gallego, a no ser una recopilación de textos (¿relatos?), *Arredor do non* (1995), de singular calidad.

Ese mismo año de 1980, aparte de la mencionada novela de Gonsar, dos «miembros» de ese ciclo narrativo gallego publican sendas obras: *Crónica de nós*, conjunto de relatos de Xosé Luís Méndez Ferrín; e *Ilustrísima*, de Carlos Casares. Obras en las que las características de la *nova narrativa*, si bien han sido asumidas e integradas, no son lo más relevante.

[1] *Manuel Forcadela,* Manuel e escolma da Nova Narrativa Galega, *Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións, 1993.*

[2] *Gonzalo Rodríguez Mourullo,* Nasce un árbore, *Vigo, Ed. Monterrey, 1954, nunca reeditada.*

[3] *María Camino Noia Campos,* A Nova Narrativa Galega, *Vigo, Editorial Galaxia, 1992.*

[4] *Xoan González-Millán,* A narrativa galega actual (1975-1984), *Vigo, Edicións Xerais, 1996, p. 101.*

Con *Ilustrísima*, Carlos Casares (1941) –del que en 1979 había aparecido un curioso libro de relatos, *Os escuros soños de Clío*, nada característico de su narrativa, por lo que se puede calificar de ejercicio literario, ya que estaba escrito bajo la doble sombra de Álvaro Cunqueiro y Jorge Luis Borges– entrega una de las más importantes novelas de la década y, sin renunciar a sus anteriores obras, inicia un cambio en su narrativa que se verá confirmado plenamente en las dos novelas siguientes, *Os mortos daquel verán* (1987) y *Deus sentado nun sillón azul* (1996).

Esta «trilogía» puede considerarse, sin que el autor lo pretenda, como un fresco de Galicia desde los años diez del presente siglo a la posguerra. Si la primera de las novelas citadas está atravesada por un humor sutil y tranquilo, en la cual, en el personaje central, triunfa la tolerancia, en *Os mortos daquel verán*, que se desarrolla durante la guerra civil, el humor es más bien macabro, entra en juego el sarcasmo y acaba por denunciarse la intolerancia –algún crítico llegó a afirmar que es una novela fallida porque «la realidad permite inverosimilitudes, la novela no» (!). *Deus sentado nun sillón azul*, su última novela, es su gran obra. Más ambiciosa que las anteriores en extensión, el autor entrega el retrato de una sociedad, de una ciudad dominada por el terror y la cobardía en la posguerra, y el de un personaje odioso y cobarde, sin caer en fáciles sarcasmos ni tartufismos políticos que acaban en consignas fijas que neutralizan todo análisis, todo criterio para discernir. En las tres novelas el autor demuestra tanto su conocimiento de las técnicas narrativas y verbales que aprendió de sus maestros más lejanos (Faulkner y Hemingway, sobre todo este último): economía de medios pero huyendo de todo lo que pueda significar «eficacia», punto de vista múltiple, cierto conductismo aunque a veces se perciba un narrador casi omnisciente, moral de la escritura, que es poética sin que se note la impregnación de la poesía, frases trabajadas y plenas de información y una lectura «secreta» de sus novelas, que convierten esta trilogía en una obra sobre la tolerancia, el perdón y la memoria.

Crónica de Nós de Xosé Luís Méndez Ferrín (1938) es el tercer gran libro de un miembro de la *nova narrativa* que aparece en 1980. Como es un libro de relatos, no procede su inclusión aquí, mas viene a cuento para confirmar el proceso de liquidación de la *nova narrativa* y, quizás, el cambio de paradigma en la narrativa gallega. Méndez Ferrín, autor de diversas novelas y libros de relatos, es un narrador dualista, en otro lugar dividí[5] su narrativa en dos grandes bloques, uno que llamo de «realidad imaginaria»

[5] *Xesús González Gómez, «A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia», in* Grial, *Xullo-agosto-setembro 1995, Tomo XXXIII, Vigo, 1995.*

(es decir, una narrativa que inventa un pasado y un futuro, y al final un presente, de puras referencias textuales o autotextuales donde la realidad, si aparece, es por pura casualidad[6], y el otro de «imaginación comprensiva» (siguiendo a Jean Pouillon, una narrativa capaz de captar una totalidad coherente en la que alternan los diferentes planos de la ficción y de la realidad como expresión de ese mundo que luego será recreado por medio de la palabra). Si *Crónica de Nós* pertenece al segundo bloque mencionado, la única novela que desde 1979 hasta hoy ha entregado Méndez Ferrín, *Bretaña, Esmeraldina* (1987), pertenece al primero.

Bretaña, Esmeraldina es una novela fallida a pesar de toda su alquimia verbal, de sus destrezas técnicas y de su afán casi totalizante. Es una novela fallida porque niega a sus personajes el acceso a un tiempo real, a una problemática histórica no saturada de mito, porque al negarles esto, les niega la única vía de acceso a la libertad. Por otra parte, el exceso de lirismo que rezuma la novela unido a la falta total de ambigüedad, tanto de los personajes como de la «voz narrativa», hacen de la presente novela un ejercicio casi gratuito. Y por último, la elección de diversas técnicas implica en realidad que el autor no elige ninguna (recordemos aquello que dijo Sartre a propósito de Faulkner: «La técnica de una novela siempre nos remite a la metafísica del novelista», o como parafraseó Steiner, la metafísica del artista nos lleva a las técnicas de su arte. La falta de técnica, ¿a dónde nos puede llevar?). Digamos que años después, Méndez Ferrín entregará un libro de relatos, *Arraianos* (1991), que superará todos los defectos de *Bretaña, Esmeraldina* y que conjuga, espléndidamente, la verdad con el ritmo de la belleza instalándose en la Historia.

Una vez «liquidada» definitivamente la *nova narrativa*, María Xosé Queizán (1939), autora que se inscribe en este ciclo, diecinueve años después de haber publicado su primera novela, *A orella no buraco*, entrega *Amantia* en 1984, aunque había ido publicando diversos relatos en diferentes revistas. Con esta novela, Queizán comienza una etapa narrativa que seguirá con *A semellanza* (1998), *Amor de Tango* (1992) y la novela corta *O solpor da cupletista* (1995). Novelas fallidas tanto porque son únicamente un instrumento para vehicular una ideología determinada (feminismo radical, para entendernos) como por un exceso de didactismo. La autora no es capaz en ninguna de estas novelas de hacer desaparecer la «voz autorial», que a cada momento llama la atención del lector sobre un tema o un aspecto determinado, ni sabe huir de un didactismo más propio de catecismos ideológicos que de obras de arte.

[6] *El término «realidad imaginaria» es de Xoan González-Millán,* Silencio, parodia e subversión, *Vigo, Edicións Xerais, 1991.*

Es pues 1980 el año en que se produce un cambio –¿de paradigma?– en la narrativa gallega contemporánea. Cambio producido por narradores que integraron el ciclo de la *nova narrativa*. El cambio, la renovación del discurso narrativo en Galicia aún hoy en día es deudor de estos autores.

En la estela de Álvaro Cunqueiro

Si bien Álvaro Cunqueiro es uno de los más grandes escritores gallegos del siglo, como poeta y narrador, sin olvidar su breve obra teatral, en vida no fue mayormente considerado por los escritores más jóvenes y hubo de esperar a su muerte para que fuese reconocido como uno de los grandes, si no el más grande. Cunqueiro no era propiamente un novelista, la mayor parte de sus novelas lo son por el «diseño» impuesto por los editores. Cunqueiro era un gran narrador, un gran fabulador, de aquéllos que no admiten discípulos. No obstante, pocos años después de su muerte la narrativa gallega sufrió de *cunqueiritis*. Una influencia mal asimilada ya que era necesario el talento del maestro. Talento que, evidentemente no tenían los discípulos. Además, el mundo de Cunqueiro, por no hablar de su lenguaje, es tan particular, que no admite ni copias, ni facsímiles, ni imitaciones, ni parodias. De los muchos narradores que recalaron en la obra cunqueiriana, el único que alcanzó popularidad fue Darío Xoan Cabana, con una serie de novelas que más son apólogos (políticos) en proyección que otra cosa: *Galván en Saor* (1989), *Fortunato de Trasmundi* (1990), *Cándido Branco e o Cabaleiro Negro* (1992), *O cervo na torre* (1994), *Morte de rei* (1996), etc. Casi todas las novelas de D. X. Cabana ganaron algún premio y fueron éxito de ventas, mas no son novelas conseguidas, ni por su estructura (da la impresión de no saber que ha existido Cervantes), ni por sus personajes, ni por su lenguaje, en el que se advierte la ligera falsedad del pastiche –cunqueiriano–. Y, sobre todo, porque Cabana, como muchos otros escritores gallegos, se dirige no a un público en general, sino a los «galleguistas» o «nacionalistas», es decir a aquéllos que continúan considerándose a sí mismos como los salvadores, propietarios o destinatarios principales de la literatura gallega. De todos los demás, es decir, de todos los otros que sufrieron de *cunqueiritis*, lo mejor es olvidarse.

El último realista

Xavier Alcalá (1947) se dio a conocer como narrador en 1972, con un libro de narraciones, *Voltar*. Luego, prolífico él, publicó diversos, y en

1980 vio la luz su gran éxito de ventas: *A nosa cinza*, novela de formación mil y una vez escrita en todas las literaturas, y novela falsa por inverosímil aunque sea realista, porque Alcalá es de los pocos escritores gallegos que se reclama del realismo, de la literatura de referencias externas y no textuales, aun cuando ha sido en diversas ocasiones acusado de plagio. No eran plagios, sino reescrituras de novelas poco conocidas de autores brasileños u otros de tercera o cuarta fila. En los últimos veinte años Alcalá ha publicado siete novelas y diversos libros de relatos, así como tres o cuatro de viajes. De todos ellos cabe destacar *Latitude austral* (1991), considerado como libro de relatos aunque para nosotros es una novela. Una novela sobre la emigración gallega a la Argentina, en la que se huye de esquematismos ideológicos. Con un lenguaje en cierta manera duro pero lleno de hallazgos expresivos, y huyendo también de todo moralismo, narra la vida de unos hombres duros en un ambiente duro, en lucha por la vida. Tal vez es su mejor obra. Xavier Alcalá es de aquellos escritores, a diferancia de Darío Xoan Cabanas, que quiere dirigirse a toda clase de lectores; por ello su última novela, *Código Morse* (1996)[7] puede calificarse como un producto próximo a ciertas concepciones del *best-seller*, tanto por la trama como por la disposición de los elementos narrativos –en esta novela introduce elementos de la novela de espionaje, de la policiaca, de la de aventuras, de la gótica, etc–. Como dije en otro lugar, demasiadas cuerdas para un violín. Es decir, Alcalá con esta novela intenta la búsqueda de un público amplio mas, con respecto a sus anteriores obras, sobre todo a *Latitude Austral*, baja la guardia en el intento de conseguir más y nuevos lectores.

Entre el realismo y la fantasía

En el tantas veces citado año de 1980 aparecía con fuerza un narrador sólo conocido por cuentos ganadores o finalistas de concursos: Xosé Manuel Martínez Oca (1942), con dos novelas: *Un ano e un día* y *A fuxida*. Martínez Oca inicia así «una de las producciones novelísticas más coherentes y personales de la década de los ochenta»[8]. Una novelística caracterizada por un perfecto dominio del diálogo, un fuerte sentido del humor, un buen control de los personajes, una rica lengua de raíz popular, un excelente dominio del léxico, pero también cierta proclividad al maniqueísmo de los personajes y a la dirección de los acontecimientos para extraer una lección moral. Ambas novelas, en tiempos históricos distintos (posguerra, tiempos finales del franquismo),

[7] *Ya escrito este artículo, Editorial Galaxia de Vigo anuncia la aparición de la última novela de Xavier Alcalá, premio Blanco Amor de Novela, 1998.*

[8] *X. González-Millán,* A narrativa galega..., op. cit., *p. 174.*

constatan que la memoria, a la vez que seductora, es falaz. En estos veinte años, Martínez Oca ha entregado otras obras, no del todo conseguidas como *A escura chamada dos caborcos* o *Beiramar*, donde si bien brillan todas sus cualidades como narrador, la introducción de elementos fantásticos quiebra unas novelas de tipo realista y acaba por despistar tanto al autor como al lector, ya que la introducción de estos elementos es más que discutible, a no ser para llenar páginas. No obstante, en 1994 entrega su obra más conseguida hasta hoy: *Diario de inverno*, en la que se narran las vivencias de un personaje esquizofrénico por medio de su diario. Huyendo de laberintos fantásticos que empañaban algunas de sus mejores obras, ciñéndose completamente al tema con economía expresiva y un rico lenguaje, así como con una capacidad psicológica que era inédita en él, Martínez Oca entrega una novela que debe leerse más de una vez.

Si bien antes de 1980 Alfredo Conde (1945) había publicado un buen libro de relatos, *Mementos de vivos*, y dos ilegibles novelas: *Come e bebe que o barco é do amor* y *Contubernio a catro de Tomé S.*, es en la década de los 80 se puede situar el grueso de la obra de este autor. En 1981 aparece *Breixo*, novela fallida, tanto por su estructura, como por el descontrol de las voces narrativas, como por una puntuación –sempiterna en Conde– que se podría calificar, siendo benévolos, de aleatoria, ya que no es consustancial ni al ritmo de la frase, ni a la estructura narrativa, ni a un supuesto cambio o ruptura de las técnicas verbales. Por otra parte, el autor no sabe dominar la articulación entre realidad y fantasía, ni la intentada pero fallida inversión del tiempo narrativo, ni la utilización de la elipsis, tanto narrativa como temporal, por no hablar del penoso ejercicio de reflexión. Al año siguiente entregó *Memoria de Noa*, ejercicio gratuito de un escritor que quería romper con la novela de formación. Esta novela es algo así como una segunda parte de la anterior, aun cuando el autor se olvida de todo malabarismo para narrar, en *flash-back*, en primera persona, la historia de Noa. En 1984 aparece su «mejor» novela, *Xa vai o Griffon no vento*, en la cual un intento de metaficción, o metahistoria, acaba por fallar debido no sólo porque es incapaz de dominar el sutil juego de espejos que implica que los dos protagonistas (uno en tiempos de Felipe II, otro en la actualidad) de la novela tengan el mismo nombre, sino porque parece querer convertir la novela en un cuento largo, sobre todo por un final un poco pueril. La última novela[9] de Conde, *Sempre me matan* (1995) es, en cierta manera, un cambio en su narrativa, ya que el escritor vuelve a la novela «burguesa» del XIX, con la presencia de un narrador omnisciente, un

[9] *A finales de diciembre de 1998 apareció la última novela de Alfredo Conde.*

exceso de tiempos muertos colaterales a la acción y a la novela; y sobre todo con una segunda parte que más semeja un ajuste de cuentas político. Conde fue Consejero de Cultura y Deportes del llamado gobierno tripartito de Galicia, dirigido por el PSOE. Si en *Xa vai o Griffon* Conde intentaba una relectura de la historia de Galicia, que implicaba una relectura de la novela una vez acabada, con *Sempre me matan*, además de un intento, fallido, de narrar la emigración, es, también, un intento de narrar la política gallega de unos años determinados. Intento fallido no sólo por ser un ajuste de cuentas con antiguos «camaradas» y por la falta de distanciamiento del autor y la voz narrativa, sino, sobre todo, porque no es, aun cuando lo quiera, un escritor capaz, con verdades insuficientes, de inventar la verdad.

Por edad, último de los novelistas de este apartado es Víctor Freixanes (1951), que entra en la narrativa gallega como un elefante en una cacharrería. Rompiendo. Sobre todo tópicos. Cuando gana en 1982 el premio Blanco Amor de novela con *O triángulo inscrito na circunferencia*, asombra, en cierta manera, a la crítica, no sólo porque hasta entonces únicamente era conocido como periodista –como narrador había publicado un relato corto–, sino porque, como dice Juan Renales[10], la novela histórica se convertía de pronto en ahistórica, en antihistórica, mas no sólo era eso. Acontecía que una literatura y una crítica –evidentemente, y unos lectores– acostumbrados a las alegorías nacionales, se vieron de repente enfrentados a una novela que si bien no negaba la historia, la ponía en duda. La inexistente, más bien ucrónica, ¿pero posible?, revuelta de las cofradías del mar del siglo XIX no inventaba una Historia –con mayúsculas–, ni una tradición, al contrario de esa literatura que, al hablar de Méndez Ferrín, llamamos de «realidad imaginaria». Freixanes dudaba de la Historia para crear una novela, lo cual, desde una perspectiva más o menos nacionalista, podía considerarse una herejía. La novela bebe de múltiples fuentes, desde la novela de aventuras hasta del realismo mágico latinoamericano, pasando por Torrente Ballester y las leyendas marineras gallegas. Con esta novela, Freixanes, además de iniciar un particular ciclo narrativo que se podía llamar de novela ahistórica basada en hechos históricos, daba pie a una de las más absurdas polémicas de la crítica gallega: novela sólo era lo que pasaba de doscientos folios, con lo cual se malbarataron una serie de proyectos narrativos que, en tamaño más reducido, hubiesen sido, si no obras maestras, cuando menos presentables.

La segunda novela de Freixanes, *O enxoval da noiva* es su obra más lograda. Basada en los Borgia, Freixanes intenta una relectura de la vida y

[10] *Juan Renales, citado por X. González-Millán in* A narrativa..., op. cit., *p. 225.*

la política de esta familia valenciana y del Renacimiento italiano. No es una novela histórica, como hemos avisado. Es, en cierta manera, una «ópera». Una ópera para la cual el autor llama en su ayuda a elementos de la ópera romántica –wagneriana– alemana y le sale, sin quererlo una «ópera italiana», quizás por usar, a mi parecer, una técnica un tanto nueva, no sólo en la narrativa gallega, una técnica pictórica, la de la pintura renacentista italiana. *O enxoval da noiva* es la más conseguida novela de Freixanes, tanto por la contención lingüística [no abusa tanto de las exclamativas como en su primera obra] como por la rara composición de las diferentes escenas que, como señalamos, parecen más cuadros renacentistas que escenas novelescas. La última novela de Freixanes, *A cidade dos Césares* (1993), oscila entre la novela y el romance, entre la novela histórica y la novela de antes de la novela. No obstante, Freixanes sabe huir de ese peligro, y *A cidade dos Césares*, a pesar de toda su parafernalia heroica o semiheroica, acaba siendo la novela de un hombre que se interroga e interroga a todos sobre el odio y el amor, el bien y el mal, la libertad y la finalidad humanas, la gracia y la culpa, etc. Quizás debido a una redacción apresurada, esta novela de Freixanes acumula errores que no se veían en sus obras anteriores: ciertos fallos estructurales, una reiteración lingüística que acaba haciendo un poco pesada la lectura, un desfile interminable de personajes sin conseguir aprehender la mayoría de ellos y, sobre todo, la desaparición del texto de personajes, sin que ni autor, ni voz narrativa ni lector sepan qué pasó con ellos. A pesar de todo, *A cidade dos Césares* no representa un retroceso en la obra de Freixanes, mas tampoco un avance.

En busca de la modernidad perdida

En 1977 Anxo Rey Ballesteros (1952) publica *Dos anxos e dos mortos*, considerada como el inicio de una nueva literatura por parte de la crítica que comenzaba a descollar en Galicia. Con todo, era una novela de «formación», en la que el autobiografismo pesaba todavía mucho, tal vez demasiado. Esta obra de Rey Ballesteros es el inicio, involuntario por parte del autor, de toda una serie de novelas de formación de escritores que vivieron y estudiaron en Santiago de Compostela. Una serie de novelas que se dirigen al lector tratándolo con una familiaridad casi total, narrando hechos o acontecimientos que pareciera el lector tuviese la obligación de conocer. Una serie de novelas llenas de guiños y sobreentendidos que, además, no se defienden como literatura. Pero dejemos atrás uno de los males endémicos de la narrativa gallega. Rey Ballesteros no vuelve a publicar hasta

1992: *Loaira*. La novela es una historia múltiple en la que confluyen las distintas perspectivas y experiencias de unos hombres. Múltiples historias, múltiples personajes, múltiples narradores, y al lector le es difícil descifrar cuál es la voz que habla. Múltiples narradores que van dando una visión de un país –Galicia– bajo la dictadura de Sánchez Castillo. Ahora bien, un cierto fallo de «estrategia» narrativa, el exceso de disgresiones, el control de los personajes que únicamente son capaces de hablar después de pasar por el cedazo del narrador, la sinuosidad de las frases –recargadas sobre sí mismas–, el desorden espacio-temporal debido a un fallo en el montaje, en el sentido cinematográfico del término, hacen que *Loaira*, a pesar de su exceso de ambición, quede en una obra inferior a *Dos anxos e dos mortos*, con todas sus ingenuidades e infantilismos. Se quiso hacer creer que con Rey Ballesteros, con su primera obra, la narrativa gallega entraba definitivamente en la modernidad. Quizás lo cierto es que serán tres autores, distintos entre sí, Suso de Toro, Manuel Rivas y Xosé Cid Cabido, quienes firmarán, definitivamente, el acta de la modernidad de la novela gallega. Tal vez también el acta de defunción de esa misma modernidad, al ser conscientes de estar libres de ilusiones y al mismo tiempo cautivos de la imposibilidad de transformar el mundo. Es decir, con estos autores aparece –tenuemente, pero con firmeza– la espina del presente clavada en nosotros, la angustia, la incerteza, aún cuando aparezca enmascarada.

Suso de Toro (1956) se da a conocer con un libro de relatos, *Caixón de sastre*, de 1983. Tres años más tarde publica su primera novela, *Polaroid*, con la que se convierte en el narrador *moderno* por excelencia. Con una prosa natural, de sintaxis simple y períodos cortos, con una gran capacidad de recreación de tics corrientes de comportamientos, de registros no estrictamente literarios y de actitudes intranscendentes del individuo, que sabe reflejar y resaltar en el papel, Suso de Toro construye una «novela» diferente, que nada tiene que ver con el «minimalismo» americano, con el cual fue comparado. *Polaroid*, sea o no novela, es un texto fundador en la literatura gallega, no sólo por dar fe de vida de clases y capas sociales que hasta entonces sólo habían aparecido en la novela gallega de manera marginal, sino porque toda una serie de narradores jóvenes se basarán en él, citándolo o no, reconociendo o no su influencia. En 1986 aparece *Land Rover*, su novela mejor construida, influida por la tragedia shakesperiana y en la cual aparece el tema que será constante en sus obras: el drama que conforma la familia moderna. Drama que será central en su obra más compleja, *Tic-Tac* (1993), que en el fondo es una revisión del mito de Edipo. Drama que reaparecerá en *Calzados Lola* (1997), novela fallida al unir a un núcleo narrativo central, una historieta semipolicial, únicamente

comprensible por un intento de su autor de buscar nuevos y fáciles lectores. Historieta policial que destroza la novela, que se queda en casi nada[11].

Manuel Rivas (1957) es conocido sobre todo como periodista y poeta cuando en 1990 publica *Un millón de vacas*, conjunto de relatos que lo convierten, también, en un narrador popular. Popularidad que se acrecienta con su primera y fallida novela *Os comedores de patacas* (1991), historia de un elemento urbano marginal que intenta la salvación en la aldea de sus abuelos. Si la primera parte está llena de humor y realismo, el elemento parafantástico de la segunda estropea lo que pudo ser una excelente novela. No será hasta 1994 cuando entregue su mejor obra por ahora: *En salvaxe compaña*. De difícil pero gratificante lectura, sin concesiones, excelentemente estructurada, uniendo sintéticamente la literatura popular de tipo oral con las técnicas más avanzadas de la novela occidental, Manuel Rivas da una novela que merece ser releída. Una novela en la que la oralidad va impregnando la literatura para dar fe o plasmar el mundo, reinventándolo, el mundo-caos. Tres años más tarde, y después del inmenso éxito, tanto en gallego como en castellano, de ventas de su libro de relatos *¿Que me queres Amor?*, publica *O lápiz do carpinteiro* que, personalmente, me parece un retroceso en su narrativa: demasiados personajes sin ser una novela coral, capítulos y escenas completamente aleatorios, y una exorbitante simpatía hacia sus personajes, lo que no impide un excesivo control de éstos por parte del autor. Manuel Rivas aún debe la gran novela que dejaba entrever *En salvaxe compaña*.

Pero el novelista en el que las categorías de la modernidad hacen más mella es en Xosé Cid Cabido (1959), que publica en 1988 su primera novela, *Fouman*, y en 1989 la segunda, *O camiño de Middelharnis*. Dos novelas de difícil lectura, debido tanto a la impericia narrativa del autor como a la superposición progresiva de diferentes planos narrativos que acaban por convertirse en mera yuxtaposición, como a una posición ideológica moderna, es decir, aquélla que tiende a la historización, la periodización y la paranoia de la ruptura. Mas en 1991 aparece su libro de relatos *Días contados*, que marca un cambio en su narrativa; cambio que se ve confirmado con su novela *Panificadora* (1994). Una novela a caballo entre el cómic y la parodia. Escrita en un estilo directo, preciso, concreto, huyendo de toda grandilocuencia y plena de humor, *Panificadora* introduce al lector en un mundo opresivo y peligroso que intenta impedir la eclosión de la verdad, el amor, la libertad. Una excelente novela no bien leída, nos parece. La obra de Cid Cabido es, en cierta manera, el eslabón que une la modernidad con

[11] *A finales de 1998 apareció la última novela de Suso de Toro,* Círculo.

la posmodernidad en la narrativa gallega, ya que diversas categorías de esta última están presentes, de modo tal vez inconsciente, en su narrativa.

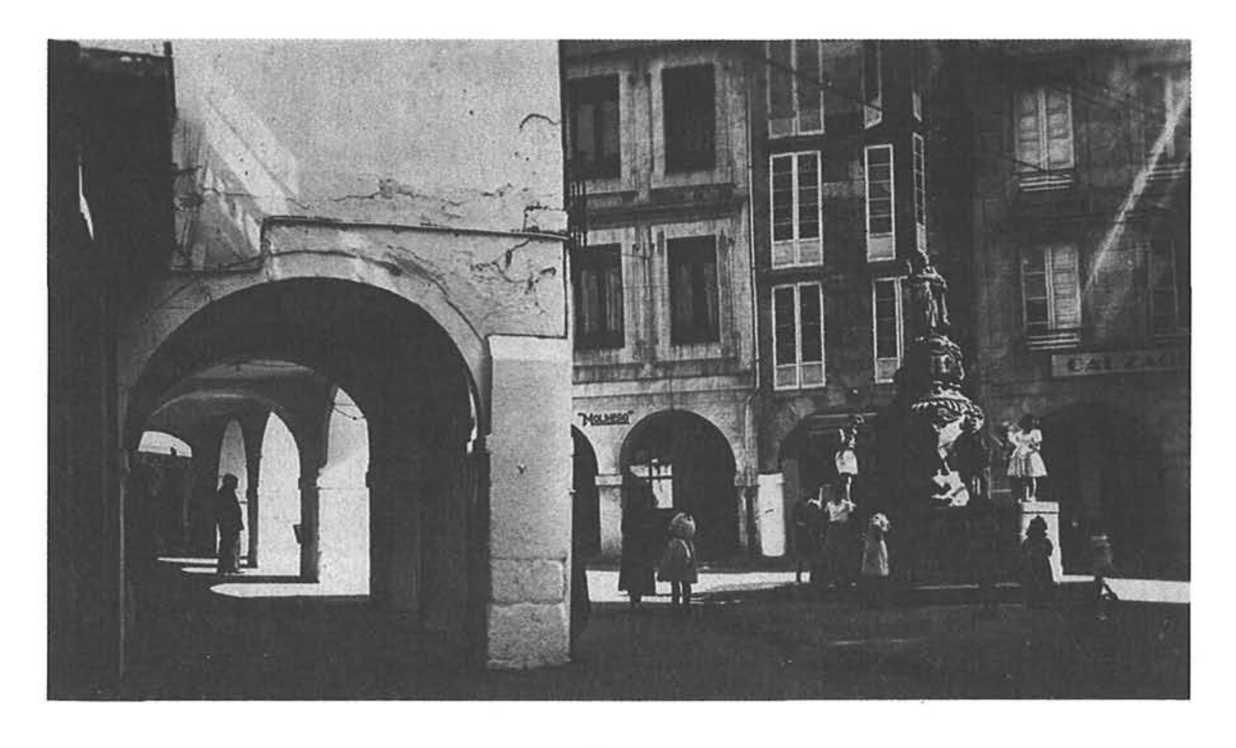
La narrativa posmoderna

Si pensamos que las categorías de la posmodernidad son, entre otras: juego de citas, autonomía de los códigos y las percepciones, fragmentarismo, discontinuidad narrativa, simulaciones, simulacros y disyunciones calculadas, asunción de la crisis como tal, etc., la novelística de Xurxo Borrazás (1963) rezuma posmodernidad por todas sus partes. Posmodernidad que aparece en su primera novela, *Cabeza de chorlito* (1991) y que eclosiona en *Criminal* (1994). El juego posmoderno alcanza sus cotas más altas en *Eu é* (1996), novela fallida debido a que el autor se excede en la parodia (en el sentido bajtiniano del término) del *Cándido* volteriano, y a que demanda del lector más de lo que éste pueda darle: que rehaga la novela. Borrazás es un excelente narrador que, pensamos, aún no ha dado todo de sí.

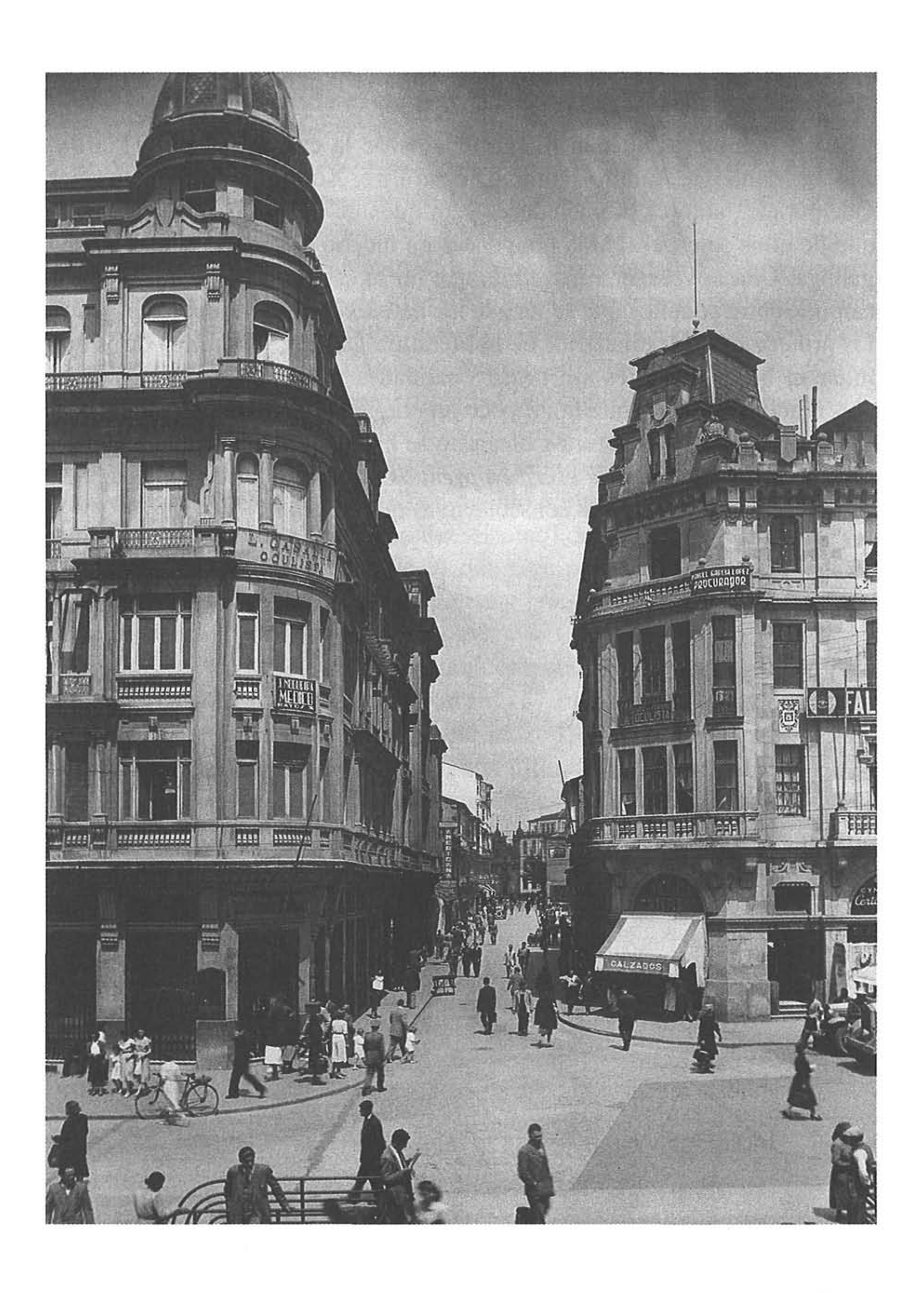
Esta misma posmodernidad, no tan coherentemente, hace acto de presencia en otros narradores, como Xerardo Méndez (1964), que después de un interesante libro de relatos, *O cazador* (1991), en 1997 publica una metaficción policial que no lleva a sus últimos extremos, por lo que la novela, *As horas que nos quedan*, se queda a medio camino entre la novela clásica y la novela posmoderna, tal vez por no asumir el autor la crisis narrativa como tal, es decir, como crisis. Los dos últimos nombres dentro de este apartado son los de Manuel Seixas (1961), quien en 1996 gana el Premio Xerais de Novela con *A velocidade do frío*, obra en la cual por vez primera en la novela gallega aparece como protagonista, con carácter fuertemente alegórico, la carretera, la autovía. A pesar de algunas incoherencias estructurales, como el querer atarlo todo, Seixas entrega una excelente novela. Y Xosé Carlos Caneiro (1963) que debuta en 1992 con una fallida novela, *O infortunio da soidade*, que mejor es olvidar. En 1997 aparece *Un xogo de apócrifos*, Premio Torrente Ballester 1996, una novela (?) en la cual el juego intertextual falla por localista –es decir, si el lector no está introducido en la vida literaria gallega, no entiende nada–, y en la que la parodia acaba por ser obra de arte. No obstante, a la novela le sobra como un centenar de páginas, ya que parece que el autor no supo contenerse. Por otra parte, la voz narrativa se identifica, demasiadas veces, con el autor, con lo cual la parodia corre el riesgo de convertirse en un simple ajuste de cuentas.

Otros nombres

Muchos nombres quedan fuera, algunos de la calidad de Paco Martín, Xavier Manteiga, Ramiro Fonte, Alfonso Eiré, Xosé Ramón Pena, Xavier Queipo, etc., autores prometedores pero que aún no han logrado la novela que de ellos se espera. Mas tampoco para mucho más da la actual novela gallega. Una novela, una narrativa, que no se sabe muy bien hacia dónde camina, entre aquéllos que se juzgan los herederos de no se sabe qué, y son los protectores y destinatarios de la literatura gallega, y aquellos otros que intentan buscar lectores sin medir cualidades ni calidades. Y cuando el observador echa una mirada un poco atenta, la impresión que saca es una, y muy clara: en la literatura gallega no se escriben novelas, no se escribe para premios literarios, *se escriben premios literarios*, y que cada cual, en su libre albedrío, saque las consecuencias que quiera.



Lugo



Lugo

El teatro gallego después de 1975

Noemí Pazo y Dolores Vilavedra

1. Una introducción necesaria

A la hora de abordar el estudio del teatro gallego del posfranquismo es necesario dejar bien clara una serie de premisas[1] que nos ayudarán a entender el panorama de la literatura dramática gallega de estos años. De lo contrario, éste podría quedar distorsionado, lo mismo que la propia definición del objeto de análisis. En primer lugar, hay que tener presente que el punto de vista adoptado en este trabajo es literario y diacrónico. Consecuentemente, no serán objeto de nuestro análisis ni el estudio de las puestas en escena, ni el de todos aquellos textos que no hayan visto la luz en forma de publicación, es decir que no formen parte de la literatura dramática gallega, aunque haremos alusiones puntuales a determinados espectáculos. Estamos, pues, ante la ya clásica distinción entre texto dramático y espectáculo teatral[2] y ante la reivindicación del texto dramático como objeto autónomo y susceptible de ser estudiado de una manera específica, en tanto «clase» de texto literario (es decir, de género)[3]. Consideramos que esta distinción es clave para el estudio de esta etapa puesto que:

- La precariedad de una industria editorial aún en formación afectó muy especialmente al teatro, género por lo general poco rentable. Siendo así, gran parte de los textos que generaron un espectáculo nunca llegaron a ser publicados.
- En muchos casos se produjo una dislocación entre la fecha de creación de los textos y su difusión pública. Así, muchas de las obras escritas en los 70 y 80 tardarían años en ser editadas. Se nos plantea, en fin, un problema de ubicación de estos textos en la diacronía literaria, puesto que

[1] *Los condicionantes que para la estructura teatral en tanto acto de lenguaje se derivan del uso del gallego ya han sido explicados en Vilavedra 1994.*

[2] *Para una clarificadora síntesis de esta distinción entre texto dramático y texto literario* vid. *Vieites (1997: 103-6).*

[3] *Un buen ejemplo práctico de esta perspectiva metodológica lo encontramos en Ryngaert, 1991.*

aunque el texto literario deba ser valorado en el momento en el que alcanza su plena actualización comunicativa (cuando es accesible a los lectores) no se puede ignorar la dependencia de cualquier producto artístico del tiempo y las circunstancias en los que es concebido. Concretemos con dos ejemplos: ¿dónde encuadramos *Bailadela da morte ditosa* de Roberto Vidal Bolaño, Premio Abrente 1980 y publicada en 1992? ¿O *A lúa vai encoberta* de Manuel María, escrita en el 70 y publicada en el 92?

– Un problema similar es el de la recuperación tardía de obras de autores considerados más o menos clásicos y que el sistema literario tiende a rescatar para dotarse así de profundidad y densidad; el hecho de que aparezcan publicados tan a destiempo puede proporcionar una imagen deformada del panorama teatral de la época. Estarían entre estos autores Jenaro Marinhas del Valle (1910), Agustín Magán (1918-1998), Tomás Barros (1922-1986) o Daniel Cortezón (1927), quienes, paradójicamente, publican la mayor parte de su obra a partir de 1980.

Puesto que entendemos por literatura teatral gallega del posfranquismo la formada por aquel conjunto de textos accesibles al lector en formato libro o revista, debemos tener muy en cuenta los antedichos factores, así como el de la particularidad del teatro infantil. Aunque ocupa aparentemente un papel protagónico dentro de la literatura dramática del período que estamos estudiando, habría que matizar este protagonismo, debido a la especificidad de este subgénero; muy vinculado al mundo de la enseñanza, nace a menudo como soporte de un montaje concreto, siendo escrito muchas veces por docentes que lo conciben como una herramienta pedagógica. Se trata, por tanto, de textos cuyo análisis requiere una metodología especial. Finalmente, es necesario destacar el alto poder canonizador que en la literatura gallega tienen los premios, ya que en determinados casos son el único medio de garantizar la proyección pública de los textos, además de condicionar los criterios de selección editorial. Un ejemplo de esto sería la «Biblioteca do Arlequín» de la editorial Sotelo Blanco, pues se puede preguntar si ésta fue creada para acoger las obras ganadoras del concurso del mismo nombre (convocado entre 1987 y 1990) o al revés, es decir, si el premio fue concebido para dotar a la colección de material para la publicación. Otro tanto ocurre con los textos ganadores del Premio Álvaro Cunqueiro (convocado entre 1988 y 1994), que fueron publicados en la colección «Os libros do CDG»; también las obras ganadoras del Premio Rafael Dieste aparecen publicadas en una colección específica y lo mismo ocurre con los ganadores del certamen Camiño de Santiago convocado en 1993 y

1994. Por otra parte, los famosos *Cadernos da Escola Dramática Galega* (de ahora en adelante, *CEDG*), sirvieron para ofrecer al público los textos ganadores del certamen de teatro breve convocado por la EDG[4] entre 1979 y 1991, así como los del certamen de teatro infantil que convocó la Asociación Cultural O Facho desde 1973. La utilidad de los premios teatrales quedó suficientemente demostrada con la experiencia de Abrente, experiencia que resultaría determinante para la configuración del discurso teatral gallego del posfranquismo.

Otros factores claves para entender la evolución de la literatura dramática gallega de estas dos últimas décadas son el voluntarismo y la fugacidad que caracterizaron el trabajo de las colecciones y editoriales. A esto se podría sumar la existencia de una tensión entre especialidad y dispersión que no deja de ser bastante curiosa, puesto que la primera característica resulta atípica y paradójica en un sistema tan precario como el gallego y, en contra de lo que pueda parecer, no denota una incipiente madurez sino un esfuerzo instintivo de supervivencia, un ejercicio de realismo que parece ser la única salida viable para el género, y que estimula la aparición de nuevas colecciones muy especializadas como «Teatro nas aulas» (creada en 1985 por la Asociación Socio-Pedagóxica Galega), concebida principalmente como material de trabajo para la enseñanza. En lo que se refiere a la dispersión o erratismo editorial, supone un intento de resolver los problemas más urgentes pero no ataca en absoluto la raíz del mal. De esta manera, las editoriales acogen esporádicamente y fuera de colección textos teatrales clásicos o muy innovadores, pero sin que exista en la base ninguna planificación o política editorial. Así las cosas, se da respuesta a determinadas iniciativas privadas pero sin casi ninguna esperanza de continuidad.

Por otra parte, el voluntarismo (mal endémico de la cultura gallega), si bien es un fenómeno loable, explica la desaparición de la «Biblioteca do Arlequín» y la aparición de otras colecciones como «Elsinor teatro» en 1993, promovida por Francisco Pillado y Manuel Lourenzo, o «Talía textos teatrais» en 1995, impulsada por la compañía teatral del mismo nombre. Pero la débil estructura empresarial en que se apoyan estas iniciativas dificulta enormemente sus posibilidades de difusión y de traducción, condenándolas a una existencia efímera. Tenemos que señalar aquí una importante excepción, la substitución en 1995, tras publicar 105 números desde 1978, de los *CDEG* por sus continuadores *Cadernos de teatro*, promovidos por el mismo equipo y por la misma institución (Caixa Galicia). Desgra-

[4] *La Escola Dramática Galega nace en 1977. Sus* Cadernos da Escola Dramática Galega *publicaron tanto textos inéditos, con especial atención al teatro infantil, como reediciones de clásicos, traducciones o trabajos teóricos.*

ciadamente, esta interesante vía de publicación, heredera de los *CEDG* sólo ha permanecido dos años en las librerías. Pero, como no todo va a ser desapariciones, nos congratulamos del nacimiento de una nueva y esperanzadora plataforma editorial. Nos referimos a la Biblioteca-Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor, que con motivo de su puesta en funcionamiento en la Universidad de A Coruña ha iniciado una interesante colección coordinada por Carlos Paulo Martínez Pereiro y que se articula en torno a cuatro series: «Literatura dramática gallega», «Literatura dramática en lengua portuguesa», «Literatura dramática en lengua francesa» y «Otras literaturas dramáticas», en estos dos últimos casos en edición bilingüe.

Volviendo a los fenómenos aludidos de voluntarismo, fugacidad y tensión entre especialidad y dispersión, se ha de notar que éstos tienen como máximas consecuencias, además de las cuantitativas, la dispersión de criterios y la desorientación de un público que difícilmente se puede consolidar como consumidor de textos teatrales, impidiendo la adquisición de criterios y referentes selectivos que le permitan escoger productos potencialmente apropiados para satisfacer sus expectativas. El lector de teatro gallego sigue siendo, aún hoy, un «todoterreno» (como lo era hace 25 años el lector de literatura gallega): cuantitativamente puede leerlo todo, y debe hacerlo, si no quiere perderse algo de su interés.

Pero los problemas de desarrollo de la literatura dramática gallega son paralelos a los de consolidación de un discurso crítico y parateatral propio, pues ambos sufren del mismo erratismo y de un exceso de dependencia del azar y del posibilismo que va mucho más allá de lo que sería razonable y deseable. Así, sólo podemos hablar de una única revista especializada[5], la *Revista galega de teatro*, dirigida por Antón Lamapereira, de periodicidad anual entre 1984 y 1995 y posteriormente semestral. En cuanto a las revistas literarias en general, no sería hasta finales de los 80 cuando algunas como *Grial* o el *Anuario de estudios literarios galegos* incluyeran en sus páginas una sección fija de crítica de textos y espectáculos teatrales. De todas formas lo que predomina es una escasa presencia de este género tan necesitado de una discriminación positiva que se ha revelado como muy eficaz para su desarrollo: cuanto más se habla y se escribe de teatro, mayor es su eco social, lo que supone una retroalimentación, esto es, un estímulo de los mecanismos de creación. Pero, si por un lado, el número y la calidad de análisis y de valoraciones de textos teatrales ha aumentado considerablemente en las revistas especializadas, por otro ha disminuido drástica-

[5] *Hay que saludar, no obstante, la reciente aparición de la revista* Casahamlet, *dirigida por el gran animador del teatro gallego, Francisco Pillado, y editada por la Diputación Provincial de A Coruña.*

mente en la prensa diaria, donde su presencia es en estos últimos años escasa y aleatoria, sin que existan secciones fijas ni críticos especializados ni, desde luego, criterios selectivos o valorativos.

Todos estos condicionantes hacen bastante ardua la labor del escritor de textos teatrales, pues esta opción creativa implica la casi segura condena del texto a morir en un cajón. Lo que es seguro, en cualquier caso, es que siempre será más fácil la escritura de teatro breve, más fácil de insertar en una revista, o de teatro infantil, con un mercado mínimo garantizado por la actividad escolar. Cualquier evaluación de conjunto de la literatura teatral gallega debe atender necesariamente a la compleja interacción de todos estos factores como condicionantes de un acto de creación que, si nunca es totalmente espontáneo, resulta aún más vicario en nuestros parámetros.

2. Criterios para una periodización: la herencia de Abrente

Aunque consideramos pertinente la consideración de una generación de los 80 frente a una generación de los 90 en la que se basa la periodización propuesta por Vieites (1996a y b, 1997b), no compartimos en cambio la adscripción de los distintos autores ya que los criterios en que se basa resultan demasiado dispares y escasamente jerarquizados como tales. Proponemos, en cambio, incluir dentro de la etiqueta «Generación Post-Abrente» (defendida pormenorizadamente en Paz Gago/Vilavedra 1996) a todos los autores y autoras que citaremos en las páginas siguientes. Es, en cualquier caso, una clasificación provisional debido a la escasa perspectiva histórica que poseemos aún. Con esta etiqueta de «Generación Post-Abrente» queremos reflejar tanto el papel clave que la «experiencia Abrente» ha jugado en la historia reciente del teatro gallego como el hecho de que las consecuencias de este período han rebasado lo que sería su estricto marco cronológico, puesto que algunos de los que hoy consideramos ya clásicos en el teatro gallego (léase Manuel Lourenzo, Euloxio R. Ruibal o Roberto Vidal Bolaño) comenzaron su carrera literaria y teatral en esta época.[6] Debemos a estos autores la solidez y continuidad de la literatura dramática gallega, imprescindible para su consolidación definitiva y que sirvió para desterrar esa consideración del teatro como un género «de segunda» que había imperado durante varias décadas de una posguerra que se empeñaba en cerrar cualquier puerta que se pudiese abrir a la disidencia (y el teatro lo es por naturaleza).

[6] *En su canonización ha influido la desaparición a principios de los 80 de los hasta entonces considerados como los grandes patriarcas del teatro gallego: Eduardo Blanco Amor, Álvaro Cunqueiro y Rafael Dieste.*

Si siempre es arbitrario fijar fronteras literarias, en este caso hay algunos hechos que marcan de forma indiscutible la reciente cronología teatral gallega. En primer lugar, y después de siete años de existencia, el final de la experiencia de Abrente en 1980 y el paso a una incipiente profesionalización (en principio más vocacional que real) de algunas compañías gallegas como Teatro do Estaribel o la Compañía Luis Seoane[7] que hasta ese momento tenían estatuto y estructura de grupos aficionados, herederos del espíritu del teatro independiente. Desde un punto de vista más historicista hay que apuntar al 80 como año clave, por ser el de la aprobación del Estatuto de Autonomía (lo que explica que lo consideremos tanto o más determinante que el 75, año de la muerte de Franco), que generaría una serie de expectativas y estructuras que posibilitarían la creación en 1984 del Centro Dramático Galego, así como el comienzo de una política de apoyo institucional en forma de subvenciones a la producción y a la distribución.

Aludíamos antes al fenómeno Abrente como algo que iba mucho más allá que una muestra de teatro que, por cierto, aún hoy se celebra en la villa ourensana de Ribadavia como Muestra Internacional. Además de lo que era el propio festival, se convocaba paralelamente un concurso de textos teatrales que sirvió para dar a conocer a nuevos autores, así como para generar interesantes debates acerca de las orientaciones temáticas y formales que debía (o no debía) adoptar el teatro gallego: son de destacar las polémicas surgidas en el año 1974, en el que se perfilaron tres líneas posibles para el teatro gallego: realismo costumbrista, teatro popular y de agitación, o la apuesta por líneas de investigación y vanguardia. En definitiva, se puede decir que en aquel laboratorio llamado Abrente nació el nuevo teatro gallego, pretendidamente nuevo en lo que a sus objetivos estéticos se refería y por su voluntad de presentarse como una alternativa cultural diferente a las entonces imperantes en Galicia.

Que la experiencia Abrente fue sumamente enriquecedora para la creación dramática en gallego lo demuestra el hecho de que tras la desaparición de las Mostras de Ribadavia la literatura dramática gallega no ha experimentado un corte o interrupción; antes bien, estas dos últimas décadas se vienen caracterizando por una convivencia intergeneracional que se traduce en una coexistencia no conflictiva de autores y tendencias discursivas muy dispares, una vez superadas las urgencias de otras épocas en las que el teatro servía, ante todo, de instrumento de crítica y concienciación social. Gracias a ello algunos de los nombres que comenzaron a despuntar en

[7] *Anteriormente, en 1978, había dado este paso Teatro Antroido, del que era integrante Roberto Vidal Bolaño.*

Abrente se muestran ahora en plena madurez creativa y, sin abandonar totalmente sus iniciales parámetros creativos, ensayan nuevos registros teatrales. Nos referimos a los ya antes citados Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño y Euloxio R. Ruibal.

En sus primeros tiempos, el teatro de Vidal Bolaño se inspiraba en personajes, acciones y técnicas de la dramaturgia popular, como se puede apreciar en *Ladaíñas pola morte do Meco* (1977) y en *Bailadela da morte ditosa*, Premio Abrente 1980 (publicada en 1992), exaltación de la muerte y de la libertad en la que se anticipa ya la visión pesimista y desencantada, pintada con una ironía un tanto amarga, que permanecerá a lo largo de toda la producción de este autor. El reflejo de los problemas de la sociedad gallega constituye uno de los anclajes de su obra. Así, si en sus primeros textos observamos una fuerte contraposición entre mundo rural y urbano como síntoma su preocupación por preservar la cultura gallega de los asedios de la modernidad. En los últimos años, sin abandonar esta inquietud, Vidal Bolaño parece inclinarse por una focalización más concreta, menos metafórica, de los problemas de la sociedad gallega, tal y como podemos observar en *Cochos* (puesta en escena en 1988 y publicada en 1992). Se nos presenta aquí un nuevo conflicto entre tradición y modernidad mediante la historia de un emigrante gallego en Alemania a quien le es confiscado un cerdo que criaba en un barracón compartido con otros emigrantes. Del mismo modo *Saxo tenor* (Premio Cunqueiro 1991, publicada y estrenada en 1993) se inserta en la línea del *dirty realism* con una historia en la que conviven seres de lo más dispares (camellos, putas y *yuppies*) y sentimientos tan diversos como la sublime generosidad maternal o la sordidez del incesto. En *Días sen gloria* (Premio Dieste 1992, finalista del Premio Nacional de Literatura y estrenada y publicada en 1993) Vidal Bolaño lleva la acción al Camino de Santiago, marco en el que sitúa a una pareja de perdedores, pillo y puta, en los que convergen todas las virtudes y miserias del ser humano.

Con sus dos últimas obras, el autor compostelano se ha confirmado como un virtuoso de la trama dentro del teatro gallego. *Rastros* (estrenado y publicado en 1998), que fue Premio María Casares 1999 (instituido por la Asociación de actores, directores e técnicos de escena de Galicia desde 1997) al mejor texto original, nos sitúa ante la más reciente historia gallega. Subtitulada «Desgracia en catro tempos e unha presada de recordos» fue publicada en 1998, dos meses después del estreno del espectáculo por parte del grupo Teatro do Aquí. Con esta obra Roberto Vidal Bolaño hace una radiografía genial de las ilusiones y los fracasos de una generación y de un país. En *Doentes*, texto ganador del Premio Rafael Dieste 1997 (fina-

lista del Tirso de Molina en su versión española, llamada *Réquiem*) ahonda en el período franquista. Los protagonistas son don Valeriano, un cura viejo, de vida un tanto «desordenada» que se ve afectado por la transformación del antiguo Hospital Real de Santiago en un hotel (acelerada con la visita de Franco) y Cañete, un hombre tuberculoso a las puertas de la muerte. Los dos acaban unidos por la enfermedad, enfermos por la derrota de la vida, por la muerte de un hijo, enfermos en una larga noche compostelana llena de intrigas políticas. Los personajes de esta fría noche son de lo más variado: presos que regresan del Valle de los Caídos, contrabandistas de santos, afectos al régimen (con sus luchas internas), los distintos componentes de la oposición franquista (comunistas y nacionalistas) y, sobre todo, la figura omnipresente de Vinchas, presagiador de un nefasto amanecer.

En ese mismo año 1998, se publican también *As actas escuras* (Premio Camiño de Santiago), donde se ficcionaliza el cuestionamiento de la autenticidad de los restos del Apóstol y *A ópera de a patacón*, adaptación a partir de textos de John Gay y Bertolt Brecht, estrenada en 1994.

Si en los primeros años su teatro se caracterizaba por una marcada tendencia simbolista, en sus últimas obras predomina un acercamiento lúdico a la realidad, siempre con vocación crítica. Esto no resulta incompatible con una concepción altamente literaria del texto dramático, en el que realiza una mezcla muy personal de farsa, esperpento y de una épica de la desgracia y la miseria plenamente coherente con el pesimismo de su visión del mundo.

La obra de Euloxio Ruibal se caracteriza en conjunto por la indagación técnica, la experimentación con la estructura del texto y con los elementos que configuran la trama. En 1973 gana el Premio Abrente con *Zardigot* (estrenada ese mismo año por Teatro Circo y publicada en el 74), parábola de la guerra en general y de la civil en particular, entendida como una manifestación más de la violencia –incluso de la animalidad– del ser humano.

A sonada e proveitosa enchenta do marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida se publica en 1975. Es una farsa macabra y pantagruélica, una ceremonia desmesurada, a medio camino entre el surrealismo y el absurdo. En ella el autor profundiza en la vía tremendista que iniciara en la obra anterior por medio de la animalización de los personajes. En esta obra que nos recuerda el *Ubu Roi* de Jarry, el autor se acerca de nuevo al tema del poder que constituirá uno de los ejes de su producción.

En 1975 Ruibal obtiene de nuevo el premio Abrente con *O cabodano (Cerimonia de laios e salaios)*, publicada en 1976 en un mismo volumen con *Cousas da morte* y *A sombra do bon cabaleiro*, todas ellas caracteri-

zadas por una marcada retórica simbolista, por el carácter altamente literario de los textos y por la acusada teatralidad de unos personajes concebidos como oficiantes de un ceremonial.

Desde ese año 76 hasta 1990 Euloxio Ruibal prácticamente no publica teatro. En ese año 90 aparece *Azos de esguello*, texto ganador del Premio Cunqueiro 1989. El tema del poder continúa presente, pero esta vez se aprecia un mayor desarrollo de la trama y un enfoque menos angustiado, más relajado e irónico. Convergen en esta obra los temas del indiano retornado, millonario y vulgar, y el de la corrupción del poder, con alusiones a instituciones concretas. En *Una macana de dote* (1990) pone en escena a los mismos personajes de *Azos de esguello* para desarrollar una historia menos mundana, más casera, pero también más delirante, en la que los animales vuelven a ser elementos fundamentales tanto en el plano argumental como en el simbólico.

Maremia (1996) refleja la preocupación del autor por la existencia humana, con mayor radicalidad que en obras anteriores. Se trata de una cruel alegoría del presente y del futuro que tal vez nos aguarda, de un dibujo cruel de la degeneración humana. La obra, que demuestra su madurez creativa, construyendo la acción sobre la base de contrastes entre espacios, entre el realismo inicial y el surrealismo final, entre lo vivido y lo soñado, entre la vida como renovación y como destrucción. Quizá la pieza sea, en definitiva, una especie de síntesis entre las distintas facetas del dramaturgo Ruibal.[8]

Manuel Lourenzo, que completa el trío de nuestros «clásicos vivos», es lo que se suele llamar un «hombre de teatro». Este animador de la vida teatral gallega ha sido actor, director, traductor, fundador de algunas de las compañías más comprometidas con la renovación y consolidación del teatro gallego (O Facho, Teatro Circo, Escola Dramática Galega) y, sobre todo, autor de obra amplia y variada, que responde a diversas tendencias y lenguajes teatrales contemporáneos. Su obra se suele dividir en tres grandes ciclos (Vieites 1996b): mítico, histórico y de la dramática urgente o teatro inmediato.

Pertenecen al ciclo mítico una serie de textos en los que se actualizan personajes o temas de la tradición griega, ya sea desde una perspectiva trágica, como sucede en *Electra* o en *Fedra*, ya desde una perspectiva cómica. Ejemplos de esta última serían sus primeras piezas, *Romería ás covas do demo* (1975), que trata con desenfado el triángulo Fedra-Hipólito-Teseo o *Traxicomedia do vento de Tebas, namorado dunha forca* (Premio Abrente

[8] *Habría que añadir a estas otras publicaciones del autor:* Teatro infantil *(1988),* Brinquemos ó teatro *(1990) y* Teatro mínimo *(1992).*

1978, publicado en 1981), texto densísimo y alucinado, especie de carnaval en el que se transgrede corrosivamente el estatuto mítico de personajes como Antígona o Tiresias. Dentro de este ciclo observamos una marcada evolución entre las primeras piezas y las de los años 80, en las que se ofrece una visión más desencantada y pesimista del mundo, como sucede en *Defensa de Helena* (Premio Ditea 1985, publicada en 1987), obra en la que se recurre al metateatro para abordar indirectamente la conflictiva y esquizoide identidad de los que hacen teatro. Del mismo modo, hallamos esa visión pesimista en los tres monólogos publicadas bajo el título de *O perfil do crepúsculo* (1995), «Liturxia de Tebas», «Agamenón en Aulide» y «Os persas». En *A sensación de Camelot* (1991) se acerca al ciclo artúrico a la vez que juega intertextualmente con el teatro de Cunqueiro, autor del que es un gran admirador, y reflexiona sobre la condición y la problemática teatral, asunto que últimamente constituye una de sus principales preocupaciones.

En las obras del ciclo histórico, Lourenzo nos ofrece una visión original de ciertos personajes y conflictos. Un ejemplo de ello sería *Xohana* (1991), un casi monólogo protagonizado por Juana la Loca.

Finalmente, el ciclo de la «dramática urgente» o del «teatro inmediato» englobaría aquellas obras que, en gran parte, fueron concebidas pensando en actores concretos, y que se inspiraron en asuntos de mayor actualidad. Éstas aparecen reunidas en las colectáneas *Edén e outros paraísos* (1981), *Teatro mínimo* (1992), *O camiño das estrelas* (1993) y *Veladas indecentes* (1996). Con esta última obra ganó el Premio Nacional de literatura dramática 1997, que fue entendido, en general, como el reconocimiento a toda una vida entregada al teatro[9].

Si Lourenzo, Ruibal y Vidal Bolaño representan la continuidad del espíritu de Abrente, los autores que estudiaremos en las páginas siguientes recogen ese legado y, de ese modo, su obra se va a beneficiar de los hallazgos formales de sus predecesores y de unas circunstancias bastante más favorables para la creación teatral. A pesar de los grandes problemas que aún hoy subsisten, el país se halla más vertebrado teatralmente, con un público más formado y con mejores perspectivas de futuro: Abrente, pues, floreció. Proponemos una división metodológica que tiene mucho de artificial y que resulta discutible o por lo menos parcial desde varios puntos de vista, pero que ofrece la ventaja de la coherencia y de presentar unos perfiles bien definidos, por lo que nos puede ayudar a transitar por un discurso en plena formación.

[9] *En el año 98 aparece en la Editorial Tema de Lisboa su obra* A Conquista da Cripta.

3. La generación de 1980

Incluimos aquí a aquellos autores que publican por primera vez a lo largo de esta década. Al utilizar esta periodización tenemos también en cuenta los nuevos condicionantes que las instituciones autonómicas propiciaron para el teatro gallego en estos años 80. De todas maneras este criterio debe ser matizado por otros parámetros como la fecha de nacimiento de los autores; todos ellos vivieron el final del franquismo y participaron en las experiencias de los primeros años de la transición política y de la Galicia autonómica, circunstancias biográficas que tendrán, inevitablemente, repercusiones en el acto de creación. Nos vamos encontrando, durante estos años, con una nueva concepción del teatro que, aunque ya no es entendido como un mecanismo especular, sí lo es todavía como un arte comprometido con la realidad de la que nace, lo que se traduce en un tratamiento de los problemas del hombre contemporáneo desde posicionamientos éticos y estéticos muy variados y, por lo tanto, una gran heterogeneidad de propuestas creativas.

Frente a lo que sucedía con la generación anterior en la que muchos de los dramaturgos eran también actores o directores, este grupo se caracteriza por una relación menos estrecha y más esporádica con la profesión teatral. La consecuencia es un acto de creación menos condicionado por la inmediatez de la puesta en escena, hecho en el que también influyó la aún embrionaria profesionalización del teatro gallego de esta década. Este nuevo estadio posibilitó una especialización de todos los sectores implicados laboralmente en el teatro, de manera que, aunque la literatura gallega de los 80 no nació en ningún caso de espaldas a la profesión, puso de por medio una prudente distancia garante de la libertad de creación.

En primer lugar, es preciso distinguir entre dos grupos de autores. De un lado, aquellos que tienen la creación teatral como principal actividad artística y de los que cabe esperar una continuidad y, de otro, los que cultivan el género de una manera más o menos esporádica. En este caso las motivaciones irían desde la búsqueda e investigación de nuevas formas expresivas a un deseo de contribuir a la consolidación de la literatura dramática, con un espíritu militante que nos recuerda el de ciertos escritores gallegos en otras etapas de nuestra historia[10].

Si tuviésemos que buscar un elemento vertebrador de la generación de los 80 sería la convocatoria a partir de 1980 del Premio de Teatro Breve

[10] *Buen ejemplo de esta militancia literaria sería lo ocurrido en la época de las «Irmandades da Fala», con el ensayo en la «Época Nós», o con la novela larga en los primeros años de la autonomía.*

de la EDG, con el que se dieron a conocer muchos de estos autores, y los *Cadernos da Escola Dramática Galega*, en los que aparecieron sus textos. Este grupo de dramaturgos se caracteriza por una fuerte vocación cultista, plasmada en unos textos de alta densidad lírica y fuerte contenido simbólico que transparentan una voluntad de superar la concepción de la literatura como instrumento, así como por un afán de encontrar nuevos lectores, interesados en otros imaginarios y diferentes lenguajes, tal y como sucedería a lo largo de los 80 con la poesía y la narrativa.

Tal vez el autor más representativo de esta línea culturalista es Miguel Anxo Fernán-Vello. Su primera obra publicada fue *A tertulia das máscaras* (Premio EDG 1981, editada en el nº22 de los *CEDG*), una reflexión simbólica acerca de la intrínseca falsedad del ser humano. *A extraña Sta. Lou* (*CEDG* 32), ganadora del mismo premio en 1982, es una pieza decadentista y de ambientación cosmopolita presidida por una concepción pesimista de la condición humana, víctima de una especie de determinismo absurdo. De nuevo obtiene este premio en 1985 con *Auto insólito do autor* (*CEDG* 57) y tres años después el Premio Biblioteca do Arlequín por *Cuarteto para unha noite de verao* (Sotelo Blanco, 1989), que es como una prolongación de la pieza anterior en la que se difuminan los límites entre vida y teatro como una metáfora de la indefinición de la condición humana. En 1990 repite este galardón con *A casa dos afogados (drama fantástico)* (publicado en 1990). La obra retoma esa confusión entre realidad y sueño, si bien ahora estamos ante un ambiente marinero que transparenta una tensión entre lo autóctono y lo mundano que parece inaugurar una nueva vía en la trayectoria de este importante poeta.

Inma Antonio Souto es autora de *Historia do silencio* (*CEDG* 59, 1985) y *Como cartas a un amante* (*CEDG* 66, 1987, Premio EDG). Estas obras se caracterizan por una marcada inclinación simbólica que sirve para reflexionar sobre la incomunicación, la soledad y la frustración amorosa, todo ello desde una perspectiva femenina. *Era nova y sabía a malvaisco* (Premio Biblioteca do Arlequín 1990) supuso una cierta evolución en las preocupaciones de esta autora. En ella aborda el conocimiento de la propia identidad, del papel determinante que en ella desempeña la condición femenina, y de la función catalizadora que en todo este proceso juega la memoria.

Estos dos autores, a los que habría que sumar los nombres de Luisa Villalta y Henrique Rabunhal, no se han dedicado en estos últimos años a la literatura dramática de forma continuada, inclinándose por otras facetas creativas. Así, Inma A. Souto se ha consolidado como actriz o Luisa Villalta como poeta. Xesús Pisón, el autor menos simbolista y cultista de este

grupo, parece, por el contrario. apostar más decididamente por la escritura teatral y este decantamiento se produce en paralelo al incremento de su interés por poner en escena la conflictiva identidad del individuo. Sus primeras obras se publican en los *CEDG* (*O xigante Don Gandulfo, señor de Tentequedo* (obra infantil) en 1980 y *O pauto* en 1983 (Premio de la EDG). Pero su consagración como dramaturgo llega con *Ei, Feldmühle! (Fantasía do Valadouro con vampiros)* (Premio Dieste 1991), texto sobrecargado de fantasía y lirismo con el que el autor parece cerrar un ciclo de su trayectoria. *Venenos* (Premio Dieste 94) es su obra más conocida. Son dos piezas cortas independientes (*A vía láctea* e *Como Jekyll e Hyde*) en las que se reflexiona sobre la incomunicación y los problemas de pareja. El teatro de Pisón apuesta así definitivamente por ganar el interés del lector, indagando en las modalidades contemporáneas de los eternos problemas del ser humano, y sirviéndose de un lenguaje que deja de ser un fin en sí mi[illegible] querer ser, sobre todo, un útil instrumento de comunicación.

Roberto Salgueiro se da a conocer tras ganar el Premio Cunqueiro en 1988 con *O arce no xardín*, obra que contiene numerosos elementos paródicos y claras reminiscencias mihurescas en el tratamiento del humor y en el movimiento de los personajes por la escena. En *Historia de Neera* sitúa la acción en los momentos finales de la Roma republicana, cuando rivalizaban las fuerzas de la vieja aristocracia republicana y aquellas que demandaban la proclamación de Octavio como emperador, un tiempo de cambio en el que las fronteras entre lo público y lo privado se derrumban ante los embates de la historia. Este texto resultó finalista del Premio Cunqueiro en 1989.

Esa perspectiva crítica a la que aludíamos al hablar de los últimos textos de Xesús Pisón aparece en autores como Anxo R. Ballesteros (*Xogos de damas*, 1988) o Alberto Avendaño (*Fin de acto*, 1989), si bien de manera menos analítica y trascendente, más superficial y corrosiva. Ninguno de los dos llegó al género con la mediación de los premios (¿podrá ésta ser la causa de su mordacidad?). Este teatro irónico, escéptico y distante se manifiesta en forma diferente en las obras de Antón Reixa o Xosé Carlos Cermeño, quienes profundizan en lo que esta línea puede tener de lúdico e iconoclasta pero también de superficial y efímero. Así, *Almas perdidas* de Cermeño (estrenada por el CDG en 1987), *After Shave* (opereta-rock estrenada en 1986), *Gulliver FM* (estrenada por Artello en 1985) y *Doberman* (por Teatro do Morcego en 1995), todas de Antón Reixa, son una especie de crónica irreverente de los primeros 80, en los que Galicia parecía marcar las pautas de una nueva estética (musical, plástica, etc.) de clara inspiración postmoderna. Ninguno de estos textos está editado, lo cual es un

indicio de que sus propios autores no los concibieron como lo que se suele entender como literatura dramática canónica.

Con lo dicho hasta ahora podemos sintetizar algunas características comunes a la producción dramática de la generación de los ochenta:

- Frecuente recurso al metateatro como mecanismo hiperficcionalizador. Tal vez esta sea una voluntaria herencia de la lucha contra las limitaciones de la censura franquista, ante la cual el uso de la metáfora y el símbolo se revelaban imprescindibles. Del mismo modo, la prácticamente general anonimia de los personajes, a menudo reducidos a roles, es también fruto de los procesos de abstracción y generalización que la necesidad de burlar la censura impuso en su día como códigos de comunicación artística, quizá inconscientemente vigentes mientras el discurso teatral buscaba otras alternativas.
- Reflexión acerca de la naturaleza del texto teatral, las relaciones autor-obra-público, la condición del personaje y, en general, la especificidad del texto teatral, tal vez suscitada por la percepción común de que los discursos artísticos debían pasar a desempeñar nuevas funciones sociales. El resultado de esta huida de la referencialidad inmediata fue un teatro de marcado carácter simbólico e irónico.
- El humor se sitúa casi siempre en las fronteras del absurdo, a veces adobado de apuntes feístas, tremendistas o escatológicos, o bien se concibe al servicio de la parodia.

Se trata, en resumen, de una generación híbrida, en la que las posiciones se matizan y las fronteras se difuminan; así, el culturalismo, posiblemente la principal novedad que aporta esta década, resulta ser, más que una apuesta estética, una peculiar forma de renunciar al empirismo de cierta literatura dramática anterior.

4. La generación de los 90

La década de los 90 supone la consolidación, no exenta de problemas, de la profesionalización del teatro gallego. Se asentaron en estos años determinadas compañías estables que ofrecen a un público cada vez más formado y selectivo, unas líneas de trabajo específicas[11]. Esta década se caracteriza por la institucionalización del teatro gallego, que se había iniciado en

[11] *Entre estos grupos estarían Teatro do Atlántico, Teatro do Noroeste, Ollomoltranvía, Compañía de María o Chévere.*

1984 con la creación del Centro Dramático Galego. Ahora los profesionales comienzan a reivindicar que las programaciones del CDG incluyan textos de loa nuevos dramaturgos gallegos y que se prioricen los espectáculos basados en textos de estos autores a la hora de optar a las subvenciones. Todos estos factores determinan la importancia que ahora adquiere la figura del autor-director-dramaturgo-traductor, triunfando la idea de que para producir textos dramáticos escénicamente viables es preciso un cierto dominio de la carpintería teatral, lo cual se traduce en que triunfen ahora como autores determinados profesionales del teatro como Quico Cadaval, Cándido Pazó o Gustavo Pernas. Es esta una década en la que, aparentemente saldadas las cuentas con la memoria reciente, el texto aparece como objetivo fundamental de una nueva generación de autores con voluntad de elaborar una poética propia, de mantener una continuidad creativa y de facilitar la conversión de sus textos literarios en textos escénicos.

En las siguientes líneas abordaremos de manera breve la obra de aquellos autores más comprometidos profesionalmente con la escritura teatral y con la elaboración de una poética propia, compromiso que se ve fuertemente respaldado por el éxito de los montajes de sus textos.

Cándido Pazó es autor de *O merlo branco* (Premio de Teatro Infantil Xeración Nós 1989) que parte de un cuento homónimo de Alfred de Musset. *Commedia, un xoguete para Goldoni* (estrenada en 1993 y publicada en el 95) nace a partir de varios *canovaccios* de Carlo Goldoni. En *Raíñas de pedra* (estrenada y publicada en 1994) el autor se acerca a la mítica figura de Inés de Castro y a la de su mucho menos conocida hermana Xoana. La novedad de la aportación de este dramaturgo al ya tan recurrido tema de Inés de Castro la encontramos, por una parte, en lo medido de un ritmo casi pautado, característico del teatro de este autor; por otra, en el tratamiento de los personajes femeninos, en los que destaca su dimensión como individuos, de mujeres concretas con sentimientos concretos; finalmente, la función coral de determinados personajes que representan al pueblo. *O rei nu* (1995, en coautoría con Quico Cadaval) toma como punto anecdótico de partida el célebre cuento de Andersen, mientras que *Nau de amores*, obra en la que de nuevo destacan la concepción lúdica del teatro, el sentido lírico y una minuciosa elaboración lingüística (estrenada por el CDG en 1995) se construye a partir de diez piezas de Gil Vicente. Así pues, se puede decir que Cándido Pazó continúa la tradición intertextualizadora de Manuel Lourenzo, si bien de una manera más lúdica y libre, prescindiendo de los clásicos grecolatinos.

Esta misma vocación intertextual se aprecia en la obra de Miguel Anxo Murado. En *A gran noite de Fiz* (1994, estrenada por Teatro do Noroeste),

en origen un guión cinematográfico, retoma el argumento de *La Mandrágora* de Maquiavelo, situándolo en la Galicia del XVIII, gracias a las aventuras del capitán Martín en perergrinación a Santiago. Se trata de un texto que, respondiendo a ese carácter inicial de guión, es extremadamente ágil en el desarrollo de la acción, muy secuenciada y con numerosos *flashbacks*, y con un diálogo más expresivo que informativo. *Historias peregrinas* (1995, estrenado por la misma compañía) recrea la vida de las compañías de cómicos ambulantes que recorrían la península en los siglos XVI y XVII. La parodia del género del auto sacramental permite una reflexión desenfadada acerca del conflicto que al ser humano se le plantea entre su condición terrenal y su vocación trascendente, proponiéndonos reflexionar sobre la vieja metáfora del gran teatro del mundo.

Como vemos, el metateatro sigue estando muy presente en las producciones de estos años, pero ahora se hace de él un uso fundamentalmente estructural, dejando atrás aquella reflexión sobre la condición ficticia y transitoria de la vida y profundizando en el acercamiento entre texto literario y texto escénico al que antes nos hemos referido.

Con *O peregrino errante que cansou ó demo* (1994), Xavier Lama obtuvo el Premio Camiño de Santiago. Es una visión panorámica y trepidante de la Galicia más tópicamente profunda y ancestral, próxima a la del esperpento. En 1995 obtiene el Premio Dieste por *O serodio remordemento do amor*, cuya referencia fundamental son las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, así como la obra de Otero Pedrayo, insinuada en determinados apuntes decadentistas y en los juegos de máscaras. La originalidad de la propuesta estética de Lama radica en el hecho de que, restaurando los puentes que nos comunican con lo mejor de nuestra historia literaria, consigue superar los tópicos «pseudoenxebristas» y sugerir alternativas viables y dignas para la elaboración de una dramaturgia de vocación étnica.

Raúl Dans es uno de los dramaturgos más destacados de estos últimos años. Su poética teatral tiene también raíces antropológicas pero es estética y discursivamente diferente a la de Lama. Su primera obra, *Matalobos* (Premio Dieste 1993, publicado ese año) es una tragedia neorrural de tintes expresionistas. *Lugar* (Premio Cunqueiro 1994, publicada en el 95 y estrenada por el CDG en 1999) nos instala en una circularidad casi pirandeliana para proponernos, a partir de la anécdota concreta del valle inundado para construir una presa, una reflexión sobre la mudable condición humana. *Estrema* y *Derrota* son sus dos últimas obras, publicadas en 1999. La primera es una estilización de uno de los tópicos del mundo rural gallego, la lucha por los límites de las tierras. Aunque nos hallemos, a nivel temático, próximos de *Matalobos*, lo cierto es que esta obra, ganadora del XXII

Premi Born de Teatre del 97, es mucho más innovadora formalmente. *Derrota* está estructurada en escenas en principio inconexas que se van relacionando por la presencia de los personajes, proporcionando una imagen de la ciudad contemporánea, violenta e incapaz de comunicar.

En síntesis, una menor carga simbólica, una clara preferencia por la intertextualidad y un gran cuidado de la estructura de las obras (que pretende, en muchos casos, aproximarse a la *pièce bien faite s*) serían algunas de las características de la generación de los 90 frente a la anterior. Aguardamos que el nuevo milenio traiga, entre tantos milagros que algunos esperan de él, el de la consolidación definitiva del discurso teatral gallego en sus dimensiones literaria y espectacular.

Bibliografía

PAZ GAGO, Chema y VILAVEDRA, Dolores (1996), «El teatro gallego actual», *Primer acto*, 262.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Bordas.

VIEITES, Manuel F. (1996ª), «Una nueva dramaturgia para un nuevo teatro. Ribadavia 1973-80», *Primer acto*, 262.

VIEITES, Manuel F. (1996b), *Manual e escolma da literatura dramática galega*, Santiago, Sotelo Blanco.

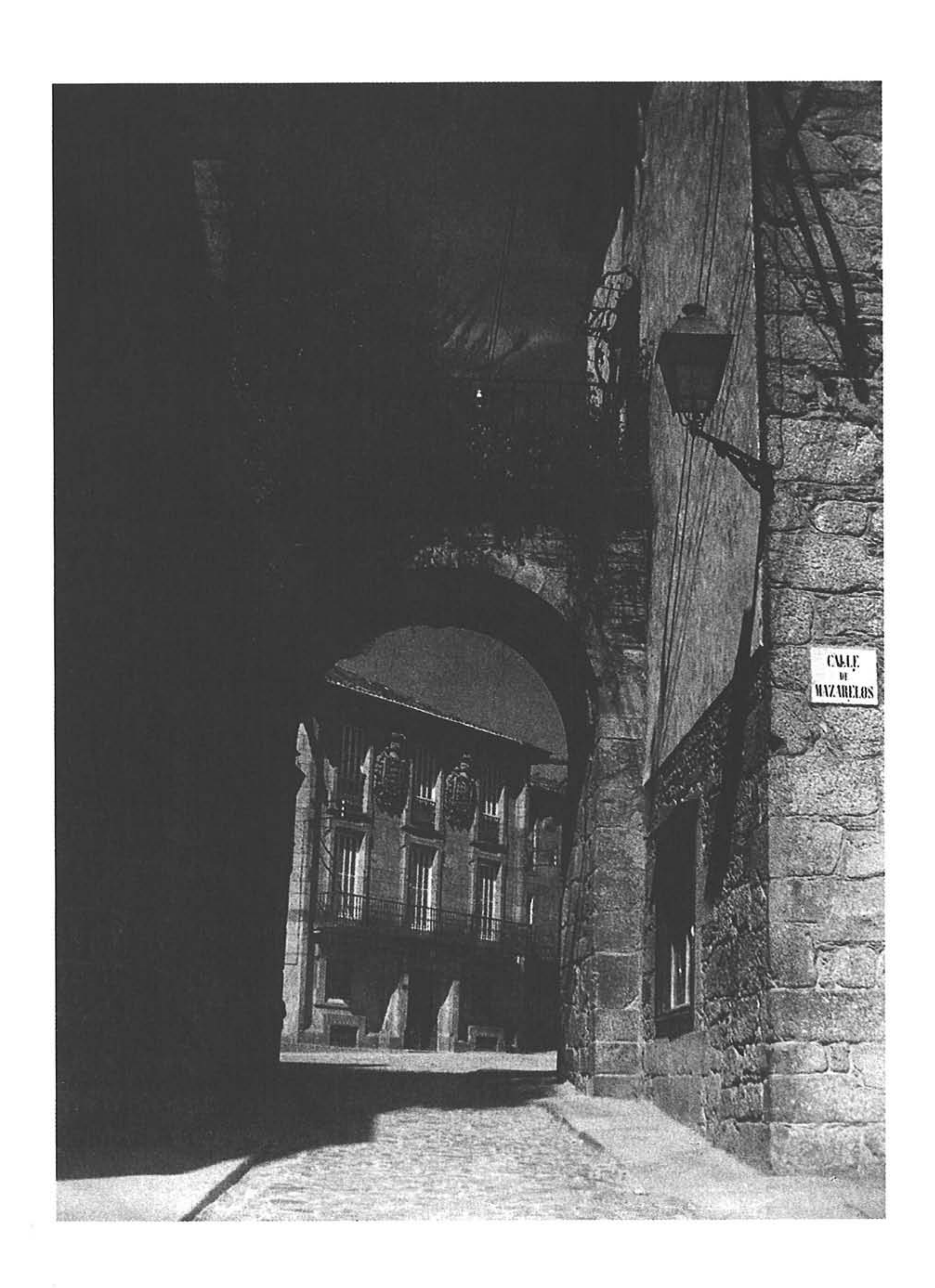
VIEITES, Manuel F. (1997a), «Texto dramático, texto espectacular e texto teatral. Apuntamentos para unha teoría teatral da obra dramática», *Anuario de estudios literarios galegos*.

VIEITES, Manuel F. (1997b), «Entre el deseo y la precariedad», *Quimera*, 158-9.

VIEITES, Manuel F. (1998), *La Nueva Dramaturgia Gallega. Antología y estudio*, Madrid, Publicaciones de la ADE.

VILAVEDRA, Dolores (1994), «A escrita dramática galega contemporánea», *Grial*, 122.

VV. AA. (1998), *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)*, Manuel F. Vieites ed., Vigo, Xerais.



Santiago de Compostela

Casi un cuarto de siglo de poesía gallega

Luciano Rodríguez

Este último cuarto de siglo representa, para la literatura gallega, uno de los momentos más brillantes de su historia contemporánea. Se desarrolla una actividad creativa y de investigación lingüística y literaria casi impensable después de la brutal regresión y represión que supuso el corte de la guerra civil de 1936. La recuperación cultural que se inicia con los exiliados americanos muy a comienzo de los años cuarenta va a tener una repercusión en la Galicia interior y va a propiciar una tímida vuelta a la expresión y reivindicación de la cultura gallega que se irá canalizando y arraigando a través de una serie de empresas editoriales: *Editorial Galaxia, Ediciones Monterrey, Bibliófilos Gallegos...*, que desde los años cincuenta hicieron posible el sueño de una nueva realidad cultural.

La poesía, con un cultivo generoso en el ámbito de la literatura gallega de todos los tiempos, también en este período tiene abundante presencia que se manifiesta a lo largo de las décadas del cincuenta, sesenta y setenta. Pero será en este último cuarto de siglo cuando se inicie una etapa francamente fecunda y de grandes aportaciones líricas.

1

La autonomía política que se instaura muy a comienzos de la década de los ochenta –aunque hay ya síntomas de cambio muy notorios en los años anteriores, a partir de la muerte del general Franco– va a suponer un replanteamiento de la concepción social, política y cultural. Las consecuencias institucionales y sociales modifican sustancialmente los vectores culturales de Galicia, haciendo que la literatura gallega salga de los reducidos círculos en los que se hallaba confinada en buena medida desde la restauración cultural de postguerra, es decir, desde comienzos de la década de los cincuenta que es cuando se produce un movimiento editorial de restauración del espacio literario gallego.

Este período fecundo de la historia cultural gallega, que coincide con los últimos años de vida de los viejos maestros nacidos en la primera

década del siglo XX –Celso Emilio Ferreiro (1912-1979), Eduardo Blanco-Amor (1898-1979), Rafael Dieste (1899-1981)– y con la obra de madurez de los poetas jóvenes que habían participado en la recuperación cultural de los años cincuenta y sesenta –Bernardino Graña (1932), Xosé Luís Méndez Ferrín (1938), Manuel María (1929), Antón Avilés de Taramancos (1935-1992), Xohana Torres (1931), Xosé Luís Franco Grande (1935)– va a coincidir también con la incorporación de una serie de autores de la década de los ochenta y noventa que contribuyen a dibujar un mapa literario múltiple, vigoroso y abigarrado, que conectan con las grandes tendencias literarias del momento y que se manifiestan abiertamente a favor del diálogo y los contactos culturales, sean éstos con las literaturas más próximas –portuguesa, castellana o catalana– o de otros ámbitos, con preferencia muy acusada hacia las literaturas de expresión inglesa.

Así, pues, nos encontramos con que confluyen en este cuarto de siglo finisecular voces correspondientes a la generación de 1936 – Celso Emilio Ferreiro, Pura Vázquez (1918) o Álvaro Cunqueiro (1911-1981)–, a la generación de enlace[1], autores nacidos a comienzo de la década de los 20 – Antón Tovar (1921), Luz Pozo Garza (1922) o Manuel Cuña Novás (1926-1992)–, autores de los 50 –Bernardino Graña, Salvador García-Bodaño (1935), Méndez Ferrín o Avilés de Taramancos–, con poetas de la generación de los 80 –Xavier R. Baixeras (1945), Xosé María Álvarez Cáccamo (1950), Xulio L. Valcárcel (1953), Pilar Pallarés (1957), Ramiro Fonte (1957) o Eusebio Lorenzo Balerón (1962-1986)– o con los jóvenes y ruidosos poetas de los 90 o finiseculares como se les empieza a denominar.[2]

En lo que sigue trataremos de hacer una aproximación al discurrir de la poesía gallega de este último cuarto de siglo teniendo en cuenta estos parámetros que delimitan y establecen un principio de organización cronológica de los autores que consideramos más representativos.

Comenzaremos, pues, por los poetas de la generacíon del treinta y seis, seguiremos con la promoción de enlace, los del medio siglo, los poetas de los ochenta y, por último, haremos una apreciación sobre los autores que entran en escena con la década de los noventa.

[1] *Méndez Ferrín, X.L.:* De Pondal a Novoneyra, *Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1984, pp. 213-219.*

[2] *Rodríguez, Luciano & Seara, Teresa (Edit.):* Para saír do século. Nueva proposta poética, *Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1997.*

2

Los poetas de la generación del treinta y seis comenzaron su obra en los años de la Segunda República, pero el grueso de su producción la desenvuelven en la época de postguerra y algunos de ellos la continuaron en el período de referencia de este trabajo. Nos referiremos aquí a cinco autores: Celso Emilio Ferreiro, Pura Vázquez, Miguel González Garcés (1916-1989), Ricardo Carballo Calero (1910-1990) y Álvaro Cunqueiro.

El último libro publicado por Celso Emilio Ferreiro, *Onde o mundo se chama Celanova* (1975), aparece en un momento en el que la poesía gallega entraba en una época de renovación y cambio de rumbo; se va a producir un giro que nos lleva de una poesía predominantemente social (que el propio Ferreiro había cultivado con gran acierto en su obra central, *Longa noite de pedra*,1962) a otra de corte más personal e intimista. Y esto es algo que se produce de forma ostensible y vistosa en este nuevo libro de Celso Emilio Ferreiro: poesía de corte intimista, amoroso y elegíaco, facetas temáticas que no eran ajenas a la obra anterior del poeta, pero que habían quedado un poco relegadas, dado el eco social de su libro del año 1962.

La orensana Pura Vázquez ha sido siempre fiel a un tipo de poesía intimista, amorosa y elegíaca que cultiva desde sus comienzos –*Íntimas* (1952), *A saudade e outros poemas* (1963), *O desacougo* (1971)– y que desenvuelve con mayor intensidad en sus últimas publicaciones, torrenciales y generosas, heridas por la nostalgia del tiempo que huye: *Man que escribiu no mar* (1993), *Ardente identidade* (1993), *Se digo Ourense* (1994), *A carón de min* (1994), *Orballa en tempo lento* (1995) y *Desmemoriado río* (1997).

La poesía del coruñés Miguel González Garcés es otro ejemplo de continuidad y fidelidad a un discurso poético perfectamente definido en *Bailadela dos anxos* (1961) y *Nas faíscas do soño* (1972): brevedad del poema, lenguaje depurado, plasticidad imaginística y gran sensualidad. Todos estos aspectos van a seguir muy presentes en sus cuatro últimas publicaciones: *Paso soa de luz* (1975), *Claridade en que a tentas me persigo* (1977), *Sede e Luz* (1986) y *Un nome só na néboa* (1989), poemario éste dedicado a desarrollar motivos pictóricos de cuadros que le han apasionado y conmovido.

De la polifacética obra del ferrolano Ricardo Carballo Calero –novelista, autor teatral, crítico literario, historiador de la literatura– se ha silenciado injustamente su aportación a la poesía, quizá por lo tardío de su publicación. Ciertamente había publicado poesía en la inmediata preguerra –*Vieiros* (1931) y *O silenzo axeonllado* (1934)– y en el período de la restauración

cultural –*Anxo de terra* (1950), *Poemas pendurados dun cabelo* (1952) y *Salterio de Fingoi* (1961)–, pero será en la década de los ochenta cuando vuelva a la escena poética con la publicación revisada de su obra completa en dos volúmenes: *Pretérito imperfeito* (1980) y *Futuro condicional* (1982). A la que agregará todavía dos nuevos títulos: *Cantigas de amigo e outros poemas* (1986) y *Reticências* (1990). Poesía de un gran empaque formal, culturalista, irónica, erótica, que conecta directamente con la sensibilidad de los poetas jóvenes.

El mindoniense Álvaro Cunqueiro, además de su grandísma aportación a la narrativa, al teatro, al periodismo, es una de la figuras centrales de la poesía gallega del siglo XX. Poeta en la preguerra, dentro de una libertad creativa que se mueve en el espíritu de las vanguardias: cubismo en *Mar ao Norde* (1932), versión libérrima del superrealismo en *Poemas do si e non* (1933) y neotrovadorismo en *Cantiga nova que se chama ribeira* (1933). En la postguerra publica uno de los libros centrales del período: *Dona do corpo delgado* (1950), donde incorpora composiciones de corte clásico en las que se percibe una tonalidad dolorida, marcada por lo elegíaco, la temporalidad, el tópico del *ubi sunt*, la mirada nostálgica sobre un tiempo y unas vivencias. Con todo, su mayor aportación a la poesía gallega será *Herba aquí e acolá* (1980), conjunto heterogéneo de poemas organizados en dos secciones –«Vellas sombras» y «Novos cantos»–: en la primera aborda temas trascendentales del ser humano haciendo uso de una recreación muy personal de mitos legendarios, personajes históricos y figuras literarias de lugares y culturas muy diversas. En la segunda sección hay una reflexión sobre el tiempo, los caprichos y mudanzas de éste y la proximidad de la presencia de la muerte. Es un libro que causa un gran impacto en los poetas jóvenes de esos años, siendo buena prueba de ello el hecho de que cuando se les pregunta a una serie de poetas que aparecen antologados en *Desde a palabra, doce voces. Nova poesía galega*[3] por cuáles son sus poetas de referencia, todos ellos reconocen la presencia y magisterio del autor de *Merlín e familia*.

3

La promoción de enlace hace su entrada pública en la escena poética muy a finales de la década de los cuarenta y a comienzos de los cincuenta, com-

[3] *Rodríguez, Luciano:* Desde a palabra, doce voces. Nova poesía galega, *Sotelo Blanco Edicións, Barcelona, 1986.*

partiendo espacio e intereses culturales y poéticos. Se trata de autores que comienzan escribiendo en castellano, para pasarse al gallego a medida que el horizonte lingüístico represor se abre a nuevas vías. Son poetas, pues, muy marcados por la situación histórica, social y política que les ha tocado vivir en el momento de su formación. Su obra comienza por los cincuenta y llega hasta el período que estamos considerando aquí referente. Así Manuel Cuña Novás publica *Fabulario Novo* (1952) y *Canto e fuga da irmandade sobor da terra e da morte* (1977). Antón Tovar Bobillo comienza con una obra de acento intimista y social como se puede ver en *Arredores* (1962) y *Non* (1967) para pasar a un tipo de poesía de mayor empaque formal y carga tremendamente pesimista en sus últimas publicaciones: *Calados esconxuros* (1980), *Berros en voz baixa* (1990) y *A nada destemida* (1991). La obra de Luz Pozo Garza se mueve en sus primeros compases también por caminos de derrota y pesimismo – *O paxaro na boca* (1949) y *Verbas derradeiras* (1975)– , si bien en sus libros más recientes hay un abandono de la temática existencial –angustia y desazón– para dar una visión más positiva, lumínica, de corte elegíaco, como podemos comprobar en *Códice Calixtino* (1986), *Prometo a flor de loto* (1992) y *Vida secreta de Rosalía* (1996).

4

El grupo o generación de los cincuenta[4] está formado por autores que nacen con la década de los treinta como Uxío Novoneyra (1930), o muy a comienzos de la siguiente como Arcadio López Casanova (1942). Son poetas de marcada personalidad y con una obra amplia y perfectamente bien definida, abierta y en activo, ya que casi todos ellos siguen publicando.

Así tenemos la muy amplia y no siempre regular obra de Manuel María que toca distintas cuerdas, desde la existencial de *Muiñeiro de brétemas* (1950), *Morrendo a cada intre* (1952) y *Advento* (1954), pasando por la paisajística de *Terra Cha* (1954) y la poesía social de *Documentos persoais* (1958), hasta una línea poética más intimista y de tonalidad elegíaca, la de sus últimos poemarios, marcada por el paso del tiempo: *O libro das baladas* (1978), *As lúcidas lúas do outono* (1988), *Poemas para dicirlle a dúas lagoas* (1994) o *O Miño canle de luz e néboa* (1996).

Mucho menos extensa que la de Manuel María es la obra de Uxío Novoneyra. Poesía telúrica, arraigada en las esencias de la tierra, descarnada y

[4] *Barnárdez, Carlos L.:* 50 anos de Poesía Galega, *T.II, Penta, A Coruña, 1994.*

honda, íntima, solidaria y profundamente comprometida, como se puede observar en estos versos de su segundo poemario *Elexías do Caurel e outros poemas* (1966), todo un manifiesto social y político:

> OS que así nos tein
> só tein noso os nosos nomes no censo,0
> que hasta o noso sudor sin alento se perde na terra.
>
> GALICIA, será a miña xeneración quen te salve?
> Irei un día do Caurel a Compostela por terras libradas?
> Non, a forza do noso amor non pode ser inutle!
>
> (Los que así nos tienen
> sólo tienen nuestros nombres en el censo,
> que hasta nuestro sudor sin aliento se pierde en la tierra.
>
> Galicia, ¿será mi generación quien te salve?
> ¿Iré algún día del Caurel a Compostela por tierras liberadas?
> No, ¡la fuerza de nuestro amor no puede ser inútil!

Aspectos que sigue cultivando en obras posteriores: *Os eidos 2* (1974), *Os eidos . Libro do Caurel* (1981) o en *Poemas da doada certeza i este brillo premido entre as pálpebras* (1994).

Una de las figuras centrales de esta generación es Xohana Torres. Su poesía, de gran rigor formal y potente carga simbólica, refleja la soledad y la angustia, el paso del tiempo, la preocupación por Galicia, la fugacidad de la vida, la condición de la mujer y la (re)utilización de los mitos clásicos: Ulises, Penélope..., como podemos comprobar en *Do sulco* (1959), *Estacións ao mar* (1980) y *Tiempo de ría* (1992).

Por lo que respecta a Bernardino Graña –si exceptuamos su primer poemario *Poema do home que quixo vivir* (1958), libro angustiado y existencial, temática común a todos los primeros poemarios de sus compañeros de generación, toda la obra de Bernardino Graña –*Profecía do mar*(1966)– la casi totalidad de su obra –*Non vexo Vigo nin Cangas*(1975), *Se o noso amor e os peixes Sar arriba andasen*(1980), *Sima-Cima do voar do tolo*(1984) o *Himno verde*(1992)– está marcada temáticamente por la presencia del mar y la visión de sus gentes, unidas a la reflexión íntima que le provoca la conciencia de finitud y la destrucción del medio físico. Su último libro, *Luz de novembro*(1997), es un libro de homenajes a poetas amigos desaparecidos o de solidaridad y agradecimiento a sus compañeros de generación.

Tenemos que incluir también en esta generación, por criterios cronológicos, a Manuel Álvarez Torneiro, aunque su obra poética se publica en época reciente –el primer libro *Memoria dun silencio* es de 1982–. En los últimos años Álvarez Torneiro ha publicado seis títulos en gallego que lo sitúan en lugar destacado: *Fértil corpo de soño*(1986), *Restauración dos días*(1986), *As voces consagradas*(1992), *As doazóns do incendio*(1993), *Rigurosamente humano*(1994) y *Habitante único*(1997). Hay en su obra un dominio exquisito de la forma, rigor arquitectónico y un fuerte culturalismo que adornan un verso de hondas palpitaciones que interrogan el sentido del ser.

Ao pé de cada hora(1967), *Tempo de Compostela*(1979), ahora incluidos en su *Obra poética*(1993), junto con los inéditos *As palabras e os días* y *Poemas de amor a Xulia* configuran la obra tremendamente unitaria de Salvador García-Bodaño, marcada, como creemos que se puede percibir muy bien por los títulos, por la temporalidad, el recurso a la memoria, el amor y la defensa de las palabras de la tribu. Poesía concentrada, elaborada y de gran riqueza rítmica.

Antón Avilés de Taramancos publica en la década de los cincuenta dos libros: *As moradías do vento*(1955) y *A frauta e o garamelo*(1959); en 1960 emigra a Colombia y a su regreso, en 1980, reúne los libros ya publicados y la obra inédita *–Poemas a Fina Barrios, Poemas soltos a Maricarme Pereira* y *Os poemas da ausencia(1961-1981)–* en el libro *O tempo canta no espello*(1982). Instalado ya en Galicia da a la imprenta *Cantos caucanos*(1985), *As torres no ar*(1989) y *Última fuxida a Harar*(1992). Imágenes profundas y vigorosas, plenas de vitalismo, sensualidad, comunión con la tierra y resonancias épicas, le sirven para crear uno de los discursos poéticos más potentes de la poesía gallega última.

Entre o si e o non(1967) de Xosé Luís Franco Grande, luego recogido en *Herdo de memoria e tempo*(1987) con toda su obra inédita, constituye la aportación poética de este autor, que viene marcada por la filosofía existencial y por el sentimiento de la *saudade*. Responde básicamente a una poesía introspectiva, entendida como medio de conocimiento.

Central en la poesía de estos años, al igual que en la narrativa, es la obra de Xosé Luís Méndez Ferrín. Méndez Ferrín inicia su producción con un libro de corte existencial, pero en el que ya se manifiesta la presencia de lo mítico y una visión desolada de Galicia, características que desarrollará ampliamente en los libros posteriores. Toda su obra poética (y quizás tambien la narrativa) nace de esta visión que nos da en su poema «Galicia», incluido en *Voce na néboa*(1957):

Galicia, longa praia, estesa e negra,
soia i esquiva, con pesados corvos,
senlleiras píllaras, vento coriscante
e a morte e o valeiro en todo o longo.

(Galicia, larga playa, tendida y negra,
sola y esquiva, con pesados cuervos,
solitarios chorlitos, viento cortante
y vacío y muerte en toda su extensión.

Antoloxía popular de Heriberto Bens(1972), *Con pólvora e magnolias*(1976), *Poesía enteira de Heriberto Bens*(1980), *O fin dun canto*(1982), *Erótika*(1991) y *Estirpe*(1994) conforman la obra de la figura central de la literatura gallega del último cuarto del siglo XX. Poesía íntima y comprometida, cultural y política, épica e histórica, en constante diálogo con otras tradiciones, que contribuye de forma decisiva a la renovación poética que se produjo en la poesía gallega mediada la década de los setenta, y de la que hablaremos más adelante.

Con seis libros publicados en gallego –*Sonetos da espranza presentida*(1965), *Palabra de honor*(1967), *Memoria dunha edá*(1976), *Mesteres*(1976), *Liturxia do corpo*(1983) y *Noite do degaro*(1994)–, Arcadio López Casanova es otro de los poetas que contribuyen de forma decisiva a agrandar el discurso poético gallego. Dueño absoluto de los recursos poéticos, es la suya una poesía de grandes alardes formales y estilísticos. Temáticamente predomina en su obra una adusta y desengañada visión del ser humano, siempre de paso, desvalido, que camina inexorable hacia la muerte.

5

La poesía gallega de estos últimos años ha tenido como centro de referencia a la generación de los ochenta, es decir, a autores que se dan a conocer a lo largo de esta década; no obstante, en la actualidad comienzan a compartir protagonismo con otros escritores más jóvenes. Es evidente que desde principios de los años 90 hay un florecer más que notable de poetas que vienen pidiendo paso, como se quiere demostrar en una antología de reciente publicación, titulada *Para saír do século. Nova proposta poética*(1997) y en la que además se trata de configurar, con la dificultad que la falta de perspectiva temporal supone, algunas de las claves que definen los nuevos rumbos de la poesía gallega.

Pero volvamos atrás y adentrémonos en los escenarios de la poesía. Durante la década de los sesenta y hasta mediados de los setenta la escena poética gallega estuvo dominada por la poesía social, comprometida o crítica y de denuncia, arrinconando a otras voces que en aquel momento no contaban en el concierto del coro de la poesía. Cuando llega el momento del cambio político, otros caminos serán los que se procuren; a esto van a contribuir de forma muy decidida los, por aquel entonces, poetas jóvenes. La situación se puede resumir en un cambio de percepción y un preocupante empobrecimiento –alarmante formalización temática– al que había llegado la poesía social.

Los poetas de los ochenta toman conciencia de la situación y comienzan su estrategia que se traduce en proclamas y manifiestos como el de *Rompente* en 1976 o el de *Cravo fondo* en 1977. Cuentan para ello con un ambiente propicio, el apoyo que reciben de revistas como *Grial*, *Nordés*, *Coordenadas*, *Dorna* y la creación de premios literarios: *Premio Esquío*, *Premio Cidade de Santiago*, *Premio Cidade de Ourense*, *Premio «Celso Emilio Ferreiro» de Vigo* que dan vida y activan la creación poética. Además hay que añadir a estos premios, bien dotados económicamente, los *Premios de Crítica-Galicia* y *Los Premios de La Asociación Española de Críticos Literarios*, sin dotación económica, pero que suponen un reconocimiento social más que notable.

Así es como, entrando en la década de los ochenta, la vitalidad de la poesía gallega se recupera. Relacionados con alguno de estos premios están la mayoría de los poetas de los ochenta: Manuel Rivas (1957), Vítor Vaqueiro (1948), Pilar Pallarés (1957), Miguel Anxo Fernán-Vello (1958), Lois Pereiro (1958-1996), Eusebio Lorenzo Baleirón (1962-1986), Román Raña (1960), Paulino Vázquez (1962), Cesáreo Sánchez Iglesias (1951), Xulio L. Valcárcel (1953), Ana Romaní (1962), Chus Pato (1955), Darío Xohán Cabana (1952), Xesús Rábade Paredes (1949), Xavier R. Barrios (1954), Xavier R. Baixeras (1945), X.M. Álvarez Cáccamo (1950), Luís González Tosar (1952), Alfonso Pexegueiro (1948), Anxo Quintela (1960), Luísa Villalta (1957), Xesús Manuel Valcárcel (1955), Manuel Forcadela (1957), Millán Picouto (1948), Vicente Araguas (1950), Manuel Vilanova (1944), Ramiro Fonte (1957), Claudio Rodríguez Fer (1956), Xoán Manuel Casado (1949), Antón Reixa (1957), Xavier Seoane (1954), y Gonzalo Navaza (1957).

Dentro de la enorme pluralidad de poéticas y registros que aparecen en la poesía de los ochenta, trataré de establecer algunos rasgos, procedimientos comunes y propuestas temáticas que los caracterizan. De entre los rasgos comunes que caracterizan a los poetas de los ochenta podemos destacar:

culturalismo, preocupación por los aspectos formales y por el idioma, y la conjunción entre tradición y modernidad.

Culturalismo. La amplia formación y conocimiento de otras poéticas por parte de los poetas de los ochenta trajo un aire fresco a la poesía gallega y supuso un paso muy importante, ya que creemos que por primera vez nuestra poética logra estar, de forma global, a la altura de otras expresiones poéticas escritas en otras lenguas, con las que dialoga de igual a igual. No se mira únicamente lo que ocurre en la poesía escrita en castellano, sino que sus preferencias se dirigen hacia escritores clásicos y modernos de otras literaturas: portugueses –ignorados u olvidados durante tanto tiempo– como Fernando Pessoa, Eugenio de Andrade, António Ramos Rosa, Herberto Helder, Nuno Júdice, Ruy Belo, António Osorio–, italianos, ingleses, franceses, alemanes, etc.

Con frecuencia encontramos referencias musicales, pictóricas y de pensamiento, pero que en ningún momento restan autenticidad –verosimilitud– al poema; no se trata de un culturalismo frío y distante, sino de una forma plural de ver las artes, diferenciadas en cuanto a su expresión, pero tremendamente intertextualizadas; esto es que hay un mismo pensamiento que se formaliza en distintos discursos: poético, pictórico, escultórico, cinematográfico. De ahí esa necesidad de recurrencia múltiple a otras manifestaciones artísticas.

Preocupación por los aspectos formales. No sólo existe preocupación por la métrica –verso noble: endecasílabo, alejandrino, y por la estrofa, especialmente significativa en algunos poetas como Xavier R. Baixeras, Román Raña Lama, Millán Picouto o la soberbia construcción palindrómica de *A torre da derrotA*(1992) de Gonzalo Navaza–, sino también por la composición del poema, disposición de la palabra, estructura rítmica y artificios retóricos, elementos todos ellos que denotan formación, oficio, elaboración y sabiduría poética, pero sin caer en un formalismo frío y distante. El texto conserva todo su calor humano.

Preocupación por el idioma. En el tímido proceso de normalización lingüística que inició Galicia, ellos están contribuyendo, por una parte, a la práctica monolingüe y, por otra parte, quizás la más importante, porque están creando –fijando– una lengua literaria –poética– con características propias, lo que lleva consigo una investigación idiomática, fenómeno al que no son ajenas otras parcelas de la creación literaria, de la investigación lingüística y del pensamiento.

Tradición y modernidad. Quizás ésta sea una de las características más acusadas. Lejos estamos de los pronunciamientos rupturistas de otros momentos; ser modernos (y ellos apuestan abiertamente por la moderni-

dad, modernización) supone saber aprovechar –aprehender– las enseñanzas de la tradición. Saben, como nos recordaba Ezra Pound, que «Tradición no significa ataduras que nos liguen al pasado: es algo bello que nosotros conservamos» (Ezra Pound, *Ensayos literarios*. Barcelona: Laia/Monte Ávila: 1989). De ahí que busquen y se formen en los grandes maestros gallegos y foráneos de todos los tiempos: clásicos antiguos y modernos, medievales y barrocos, románticos y simbolistas, tradicionales y vanguardistas. Nos encontramos delante de unos poetas de profundas, selectas y amplias lecturas.

Propuestas temáticas. Cuando nos acercamos a la obra de los poetas de los ochenta y la comparamos con la poesía aparentemente predominante de los años sesenta y primeros setenta, lo que más nos llama la atención es el cambio de formulación de voz. Es decir, hay un paso del enunciado plural (nosotros: de la poesía social) a un enunciado desde el yo, individualista, pero siempre, eso sí, manteniendo una actitud ética, de identidad y asunción de los problemas de la tribu. La poesía no es un arma, pero sí pensamos que creen que es un acto moral, como una y otra vez nos recuerdan Manuel Rivas o Ramiro Fonte en *Mínima moralidade*(1998) o Xavier R. Baixeras en *Beira Norte*(1997).

Entre las líneas temáticas predominantes en el discurso poético gallego de estos años creo que se pueden percibir muy diáfanas las siguientes:

Amor y sensualidad. Ciertamente el amor tiene una presencia notoria en muchos poemarios de Claudio Rodríguez Fer –amor y erotismo–; en los primeros libros de Miguel Anxo Fernán-Vello; en poemarios de Xulio L. Valcárcel, especialmente en *Memoria de agosto*(1993); o en *O lume branco*(1991) de Xosé María Álvarez Cáccamo. Muy relacionado con lo erótico está lo sensual; de una forma general podemos decir que hay, por parte de los poetas de los ochenta, una reflexión sobre una sensualidad que se recrea en la ternura y en este sentido están situándose en una tradición que viene de la lírica gallego-portuguesa medieval –las fuentes, los ciervos, las olas– , que se conserva en las cantigas populares y que aflora con fuerza en autores gallegos contemporáneos: Rosalía de Castro, Álvaro Cunqueiro, Ricardo Carballo Calero o X.L.Méndez Ferrín.

El tiempo, el paso del tiempo. Conscientes de la finitud del ser, de la condición terrenal que nos acompaña, asumen este estado sabiendo que «Xa o máis puro foi feito para tránsito», como nos recuerda Xohana Torres en su libro *Estacións ao mar*(1980). La marca de la temporalidad está muy presente en muchísimos poemarios y algunos aparecen connotados desde su propio título: *As certezas do clima*(1996) de Miguel Anxo Fernán-Vello, *Calendario perpetuo*(1997) de X.M.Álvarez Cáccamo, *Os días olvida-*

dos(1985) de Eusebio Lorenzo Baleirón o *Solaina da ausencia*(1987) de Xulio L. Valcárcel.

La muerte. Ya entendida como fin, destrucción o autodestrucción, o bien como agonía –en el sentido etimológico–, la muerte es otra presencia temática que muy frecuentemente va asociada con el tema del tiempo y a veces con el del amor.

La presencia de la naturaleza. Es éste un tema de gran dimensión y calado en la lírica gallega desde la poesía de los *Cancioneiros* medievales, pasando por la poesía del siglo XIX y cobrando más fuerza, si cabe, en la del siglo XX; autores como Aquilino Iglesia Alvariño, Xosé María Díaz Castro, Manuel María, Uxío Novoneyra son muestras bastante significativas. Algunos de los poetas de los ochenta retoman esta tradición: mar, rías, flora, fauna, montes, picos, llanuras, que muchas veces cobran dimensión cósmica e incluso erótica.

Carácter elegíaco. En total consonancia con el paso de la voz individual, que se opera en la poesía gallega nueva, nos encontramos con una gran presencia de lo vivencial-existencial, de lo autobiográfico, respondiendo a un afán de comunicación de la voz de la experiencia, que reviste un carácter elegíaco. *Visitantes* (1991) de Xavier R. Baixeras, *Livro das devoracións* (1996) de Pilar Pallarés, *Das últimas mareas* (1994) de Ana Romaní o *Luz do mediodía* (1995) de Ramiro Fonte, serían algunos ejemplos.

Epicidad, civismo. Lo que llevamos dicho podría llevar a pensar que la temática civico-social-reivindicativa está ausente de las preocupaciones de estos autores; sin embargo, esto no es así: hay un buen número de poetas en los que se manifiesta con gran pujanza: Xesús M. Valcárcel, Millán Picouto, Darío Xohán Cabana, X.Antón L. Dobao....Lógicamente son muy distintos los planteamientos de estos poetas si los comparamos con los de los poetas sociales de los años sesenta y primeros setenta: hay una mayor exigencia y un mayor rigor formal, son poemas menos directos, más sugerentes y plurisignificativos.

Reflexividad escritural, metapoesía. La poesía como tema. En un cierto carácter reflexivo que quiero leer en los versos de estos poetas, existe una constante referencia a la actividad creadora, entendida como liberación o angustia, sensación de vacío, herida o aflicción del verso, como posesión.

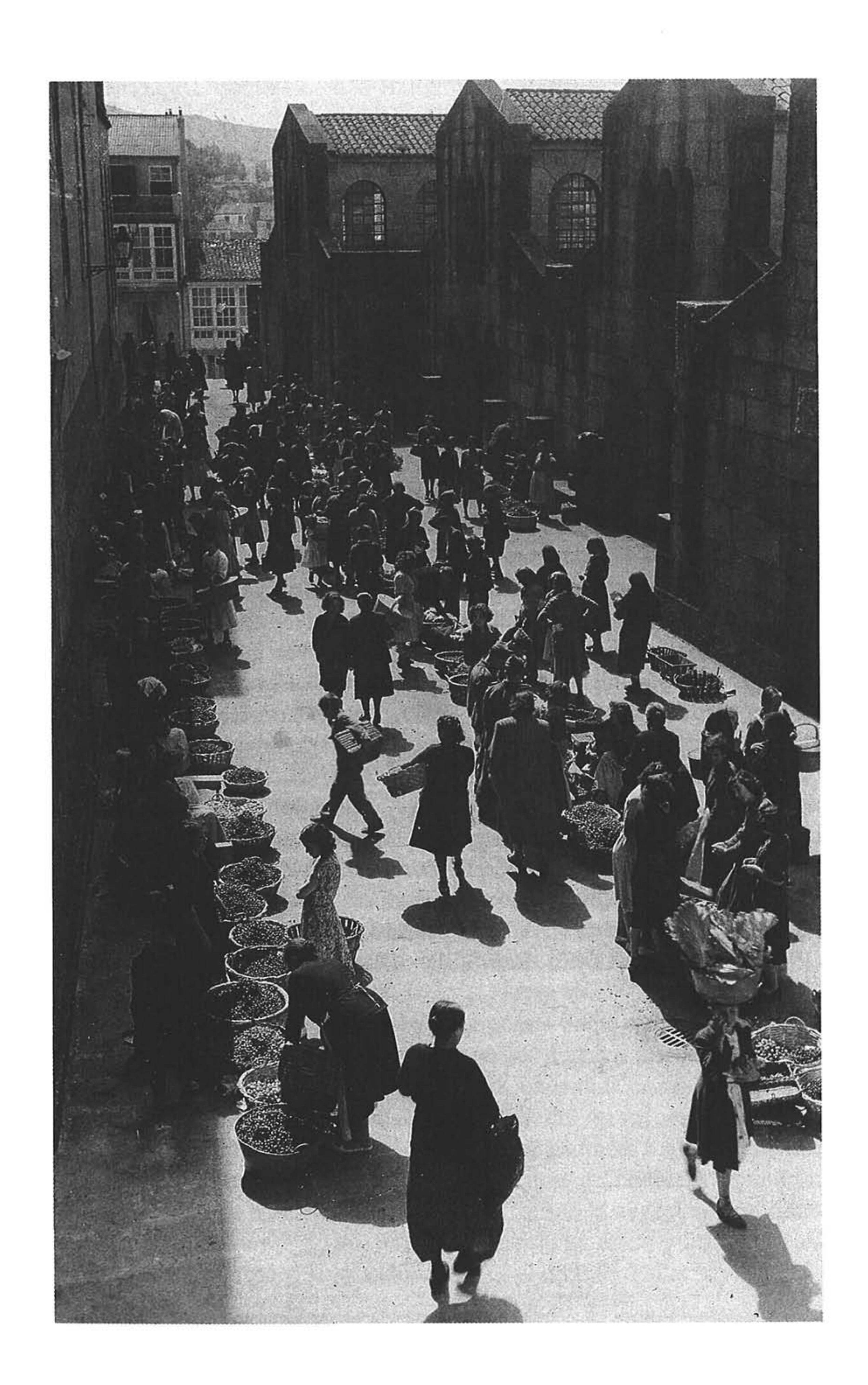
Todas estas propuestas temáticas se van a ver pautadas a nivel estilístico en una gran variedad de registros: desde el más decorativo y ampuloso hasta el que tiende a un cierto minimalismo, desde la negación total hasta la afirmación y el arraigo vital más pleno, desde un estilo y forma clásica hasta un lenguaje roto y esquinado, como es el de Pilar Pallarés y Eusebio Lorenzo Baleirón.

6

Aproximadamente hacia el año 1987, se produce un impás en la poesía gallega. La poesía como género hegemónico pierde predicamento y comienza una fase de declive que se traduce en una desaparición de la escena editorial de la mayoría de los poetas que acabamos de mencionar. Pero en la década de los noventa se vuelve a revitalizar el panorama editorial y se produce una confluencia de voces de distintas generaciones y sensibilidades. Son, ahora, los más directos dinamizadores los poetas de los noventa. Autores que comienzan a publicar alrededor de esta fecha y que poco a poco van buscando acomodo en los escenarios poéticos. De los poetas que comienzan su andadura por estos años hay que destacar el nombre de una autora que, cronológicamente, correspondería a los ochenta, pero toda su obra recia, torrencial y sugerente se desenvuelve en esta deácada. Nos referimos a María Xesús Pato (1955): *Urania* (1991), *Heloísa* (1994), *Fascinio* (1995), *A ponte das poldras* (1996) o *Nínive* (1996).

Los poetas de los noventa han hecho de la poesía un ejercicio de cotidianeidad, reivindican el coloquialismo, practican una mirada crítica y tierna, sensual e irónica. Hay, y creo que es la primera vez que se produce en el espacio poético gallego, una gran presencia de elemento femenino – Olga Novo (1975), Yolanda Castaño (1977), Emma Couceiro (1977), Marta Dacosta (1966)– que en otras promociones era sensiblemente inferior.

A los nombres arriba dados podríamos agregar una lista de poetas mucho más que generosa, pero arriesgándome y sabiendo que quien nombra es injusto, incompleto y arbitrario y que, por supuesto, se va a ganar más de una enemistad, me atrevo a dar estos nombres con los que me gustaría contar para un futuro mediato y no tan inmediato: Xosé Manuel Vélez (1964), Manuel Xosé Neira (1964), Fran Alonso (1963), X. M. Millán Otero (1964), Miro Villar (1965), Rafa Villar (1968) y Martín Veiga (1970).



Antología poética

Luciano Rodríguez

Xavier R. Baixeras (Tarragona, 1945)

Obra poética: *La ciudad sumergida*,1971. *Fentos no mar*, 1981. *Lembranza do areal*, 1985. *Anos de viaxe (1981-1987)*, 1987. *Visitantes*, 1991. *Nadador*, 1995. *Beira Norte*, 1997.

SEGUIR EN TI

Dáme alento para seguir, dáme o teu feno, o teu argazo, a túa desolada fronte mordida por lamas interiores con que te desprendes e caes contra o mar, na ledicia de quen che quere toda urbana e sen figura, de quen se achega aos cons e bate palmas para espantar as aves:

que as túas silveiras lle entren na casa e lle esganen as flores postizas, que os sapos poboen o seu maxín de frautas enlamadas, que os teus abesouros non lle deixen durmir, e que, despois, toda a galipota do mar se apegue, insolúbel, aos pés dos visitantes.

Pois eu debo seguir, vento enchoupado en bágoas de nubes furtivas, sombra xemente a petar nas portas, brétema dos teus bronquios entupidos, ventá que abre por demanda de alguén que expira, fornos abandonados esperando, cúpula dos pozos mariños, serventío de matogueira,

¿a que xente, a que familia lle serás entregada *pro indiviso*, quen puxo codicilos nas túas últimas vontades, a quen lle legas o teu lombo para a primeira decrúa de pervertido esquecimento, en nome de que reino, ou de que amaño, mudas comigo de era e, declinando, nos afundimos nas brañas como entón, pero agora de todo, nos perdemos extintos, antes de que nos sangren?

Pero ti dáme alento para seguir.

(De *Beira Norte*)

Xosé María Álvarez Cáccamo (Vigo, 1950)

Obra poética: *Laberinto el clavicordio*, 1977. *Praia das furnas*, 1983. *Arquitecturas de cinza*, 1985. *Os documentos da sombra*, 1986.*Luminoso lugar de abatimento*, 1987. *Cimo das idades tristes*, 1988. *Fragmentos de mar*, 1989. *Prego de cargos*, 1991. *O lume branco*, 1991. *De mañá qué medo*, 1993. *Colección de espellos*, 1994. *A Escrita das Aves de Marzo*, 1997. *Calendario perpetuo*, 1997. *Os cadernos da ira*, 1999. *Vocabulario das orixes*, 2000.

Na alta noite ferida que é símbolo da tua
escura casa aberta, recobro aquel costume
do teu insónio claro, esas horas sen número
idénticas a ti. Vexo chegar auroras
co teu rosto de luas agredidas de fósforo
no leito entre cupresos. Vexo voltar a voz
con que enchias o soño de poemas e cábalas.
Estou contigo insone, sentindo como o tempo
leva as cores unívocas dunha chaira de prata
e dun mar sen peiraos. Alta noite deserta
por onde pervagavas e compuñas proxectos.
Un era eu, o fillo, escrito con palavras
do teu soneto insone. Hoxe ti para sempre
desperto en noite branca eres o meu proxecto:
un pai que nunca durme.

(De *Luminoso lugar de abatimento*)

Cesáreo Sánchez Iglesias (Dadin-Irio, Ourense, 1951)

Obra poética: *Silencios e conversas de inverno*, 1978. *Antonte das salamántigas*, 1980. *O cántico da fonte*, 1982. *Ortigas da memória*, 1985. *Mar do fin da terra*, 1987. *A árvore das sete palavras*, 1989. *Do olvido o río*, 1993. *O rostro da terra*, 1996. *A escrita do silencio (Antoloxía persoal)*, 1997. *Evadne*, 1998.

ESCOITO o siléncio
da escrita
lentamente a tomar a forma
da escrita
que manca a tua fina pel.

Unha garza
anoitece nesta páxina en branco
cun siléncio antiquísimo.

O dia baña-se nas luces do dia
o vento anda polas follas
de azul
pronúncia breves luminosas vogais
que eu traslado aos espellos
deste branco vacio.

A lua acende,
apenas a sua redonda claridade beixa
o carmin do mar.
Esta noite de abril
adormece nun ramo de violetas.

Aínda vives neste cuarto
aínda te sinto húmida de min
en tránsito a ti
arrolado brandamente cun rumor de ti
sen te poder esquecer
sen te poder esquecer.

Esta noite de Abril non existe
é contigo.
Só no siléncio da escrita do teu corpo
o teu corpo existe.

(De *Evadne*)

Luís González Tosar (Buenos Aires, 1952)

Obra poética: *A caneiro cheo*, 1986. *Seis cánticos labrados co recordo de seis cidades mouras*, 1986. *Remol das travesías*, 1989.
Campás de recalada, 1992. *Cantar da Terra Meoga*, 1997.
Madeira do meu canto / Madera de mi canto, Colección Visor de Poesía, Madrid, 1998. (Edición bilingüe gallego-castellano).

Tamén ti, forza do amor serodio, tamén ti tangueches en min cando a porta que Compostela franquea cada abril, só para brindarlles paso a aqueles que atrollan as tebras cos seus ollos limpos, foi un aveño perfecto para a paixón.

Tamén ti, suprema causa da vida, raiola agarimosa, pel de veludo nas orellas que me chaman, tamén ti quixeches tocar este nemoroso bosque de pedra, unha cidade entalada no noiro do encanto. Máxica estadea que chegou aquí seguindo a Vía Láctea, aló no principio dos séculos, anunciada por trasgos que servían á beleza tocando os seus símbolos de prata.

Tamén ti, amor que non naceu na aldea e que medraches para ser burgo e ferramenta, alento e cabeza dos mestres artesáns alongándose polas rúas ata chegaren ó cimo das torres, cunha cincha de coiro arredor do pescozo. Campo da estrela do destino, abalón de carballos para horas maniñas, marco de pedra chantado no outón da arca soterrada. Como quen dispón un leito para un corpo necesitado de lúas e tenruras.

Tamén ti, namorada folerpa ventureira, celamín de ouro na esclavina do Apóstolo, doncela e físgoa, esgallada latitude do Pedroso, tamén ti tiñas que gardar no padal un pan sabido, a auga fresca das fontes do Sar, un torreiro a cada vento e os eixos dos carros de leña cantándolle á mañá dos estudiantes.

Aferrollado a ti, cando as cismas me abotoan por adentro, afincado en ti, mentres afogo angustias, desconsolos, xuro seguir sendo o teu prístino amante, o teu leigo e vadío sacerdote, un pichileiro noctámbulo e golfante.

(De *Campás de recalada*)

Xulio L. Valcárcel (Lugo, 1953)

Obra poética: *Víspera do día*, 1979. *Alba de auga sonámbula*, 1983. *Solaina da ausencia*, 1987. *O sol entre os dedos*, 1993. *Memoria de Agosto*, 1993. *En voz baixa. Quince anos de poesía (1979-1994)*, 1995, 1997. *El volumen de la ausencia*, Olifante, Zaragoza, 1997.

ADAGIO, OFRENDA ÚLTIMA

A poeira do tempo
riba da memoria deste día
non me roube a súa difusa prata,
os seus ocres pálidos.
Non me deixe indefenso e nu
sen a súa inconcreta ofrenda
de matices ante a noite.
Non me deixe a ferida delicada
deste momento en música que vencido
de agonía se inclina,
sen a opulencia esplendorosa
dos bordados do seu traxe,
como unha fermosa dama que viste
de ouro a súa fráxil luz
diante da morte.

(De *Memoria de Agosto*)

María Xesús Pato (Ourense, 1955)

Obra poética: *Urania*, 1991. *Heloísa*, 1994. *Fascinio*, 1995. *Nínive*, 1996. *A ponte das poldras*, 1996. *m-Talá*, 1999.

pregúntome se nesta frase caben todos os teixos da cidade libre de París, todas as miñas reflexións acerca da linguaxe *–a palabra que pecha o edificio da Lingua abre a palabra cara ao dominio do vento–* foi entón posible cruzar non un senón dous, tres, infinitos arcos da vella, cada portal e a froita; desexaba pronunciar para ti: ónice, dicirche que Camille esculpiu –le vague– e tres figuriñas en bronce; non saberemos nunca si as augas son fertilidade, deriva. Soñei cos vetedoiros, coa líbido do rei ou máis ben coa ausencia de líbido no rei, fronte ao estanque; sobre a carencia absoluta de desexo, nunha arte que carece de paixón e só dispón do cálculo e da estética do cálculo para trazar as liñas mestras do seu oficio. As augas, como unha arquitectura para albergar civilizacións ¡miña irmá! **babel é tempo e Afrodita**. Quixen un Ganges de palabras, e ¡que terrible a trenza que ten por empuñadura única a miña mao e por emblema o vento! é como espertar dun soño, do corpo, das palabras

(De *m-Talá*)

Pilar Pallarés (Culleredo, A Coruña, 1957)

Obra poética: *Entre lusco e fusco*, 1980. *Sétima soidade*, 1984. *Livro das devoracións*, 1986.

No resplandor das horas
son o escriva sentado
e agardo a que o dia esqueza
na miña tabuleta
un risco diagonal, o rosto dun efebo,
algo de sangue e espécias,
o aroma da artemisa,
as coxas imantadas dunha muller que danza.

Inábil para a vida,
transcrevo o que me excede,
fixo en trazos esguios o amor e os seus detrítus,
a contracción das bocas no leito e na batalla,
as pupilas dos gatos.

Que os deuses me perdoen a renúncia
ao caudal da existéncia:
deixo escoar as águas entre os dedos
e a miña xuventude,
e en tanto dilapido os meus minutos
reteño outras histórias,
acaparo outros corpos
e aos seus membros precários dou a forma do eterno.

Quizais un dia futuro,
cando as fauzes do tempo
tiveren devorado a miña carne
e a dos vermes da miña carne
e a xerazón seguinte,
alguén descorra o pó da tabuleta
e no fulgor extinto dos seus signos
me descifre,
para saber que eu fun o efebo e a donzela,
o elmo do guerreiro,
a raiz da artemisa,
a sede do felino,
o crisantemo.

(De *Livro das devoracións*)

Luísa Villalta (A Coruña, 1957)

Obra poética: *Múscia reservada*, 1991. *Rota ao interior do ollo*, 1995. *Ruído*, 1995. «Estudo das sombras», en *Revista Iberorrománica de Poesía*, UNED, Madrid, 1998.

ACABAREI por facer do poema a biografia,
atar os dias a xeito de tercetos encadeados
e espetar-lle ao mundo que si, que é posíbel
viver como vive a poesía, voar de aqui a alá
nalgo tan sutil e ao mesmo tempo tan exacto.
Mais que voar, aterro
aterro nesta terra que me aterra
con todo o meu amor nun puño e nun instante
atiforrado de palabras, palabras de min mesma,
na man esquerda, que tantas veces ondeou até cravar-se
con docísima ternura no ollo temeroso e cego
do cíclope tempo mórbido, alcool e demais (era a época)
misturando-se entre o vómito e a esperanza.
Época que persevera en min e na conciéncia,
na amizade, iso, na amizade, ese animal violento
engaiolando para sempre os corazóns-comisaria,
os corazóns da terra, o dia, a noite,
a lembranza, unha historia transmitida.
Agora hai outra man, e haberá outra na outra,
un brazo en outro até outra aurora,
a compartir no mesmo cónclave o pan e o viño
e todos, sobre todo, a mesma mente como un rio.

(De *Ruído*)

Gonzalo Navaza (Lalín, Pontevedra, 1957)

Obra poética: *Fábrica íntima*, 1991. *A torre da derrotA*, 1992.

ROSA COMÚN

Eu que crin ter nas mans esa flor prodixiosa
que só florece un día na existencia dos homes,
conservo o seu perfume cando pronuncio a rosa
que orballa o vapor dos arcanos dos nomes.

Se te busco na sombra pra que dances comigo
o son con que soñamos, alto, intenso, profundo,
é por darche esa flor en cantares de amigo
que dilatan o mundo.

Para ti que compléta-lo cosmos co hemisferio
de cóncavo atender ós sinos do meu canto
cultivo con amor esa flor do misterio
que ilumina o vivir e agarima no pranto.

Unha flor de palabras, palabras simplemente,
debuxada pra ti sobre o leito da area
para ti que compartes comigo este presente
que axiña ha de esvaerse cando encha a marea.

(De *Libra*, inédito)

Ramiro Fonte (Pontedeume, A Coruña, 1957)

Obra poética: *As cidades da nada*, 1983. *Designium*, 1984. *Pensar na tempestade*, 1986. *Pasa un segredo*, 1988. *Adeus Norte*, 1991. *Luz do mediodía*, 1995. *O cazador de libros*, 1997. *Mínima moralidade*, 1998. *Capitán Inverno*, 1999.

ANTES QUE TI FOSES VIAXEIRO

Cando veñas ó norte, non preguntes
Por unha casa vella;
Pola sombra de seu, nas calexas deitada
Como se deita o inverno
Con derrotados meses sobre o mundo e as choivas.

Cando veñas ó norte, vello amigo,
Non preguntes ás brétemas que furtan
Os segredos das cousas;
Non interrogues fondas baixamares
-E menos nun agosto de altas lúas-,
Nin os bosques de antano,
Onde soñan as faias e as carballeiras nobres.

Hai unha casa branca. Agardareite
Aireando os seus cuartos,
Abrindo as contras, para que a luz reciba
Aquilo que foi meu;
Ordenando papeis dos meus esquezos,
Libros daquela, versos
Por rematar aínda,
Escuros calendarios que escribiron
Anos mozos se nomes de rapazas.

E esta canción que é túa, e escribín para ti,
Antes que ti foses viaxeiro,
Moito antes quizais
De que tiveses sede, e decidises
Partir, soñar, ama-lo corazón
Destas palabras poucas.

Cando chegues ó norte, non preguntes.
Dirache o teu desexo que eu estaba agardando.

(De *Pasa un segredo*)

Lois Pereiro (Monforte, Lugo, 1958-1996)

Obra poética: *Poemas (1981-1991)*, 1992. *Poesía última de amor e enfermidade (1992-1995)*, 1995.

ALERTA E VIXIANTE

Que a vida non me sorprenda xamais
desprevenido calado e neutral
e que un segundo antes de rederme
vaia tamén comigo a imaxe do que fun cando era outro
Fumes de Barakaldo Rentería Sestao
invernías nos corpos desde dentro e ferro húmido
nos aceiros da Ría do Nervión co Ruhr cruzado
nos trens da Deutsche Bahn tocando carne de
Sant Pauli
Kreuzberg con fume de Kebab paseando libres
á sombra do Muro coira vodka e Pogo
demolición alternativa en revolta eficaz
O cheiro acedo de suor a sono ferroviario ás cinco
da mañá
con frías de dúas noites e dous días en mono de metal
Pena Moa Carqueixo o Bao en wáters de dor entre
ferruxe
e mil niveis de medo estratos de arrepíos sobre
a miseria
que nos cravou no tempo un por un
caídos nunha guerra de arquitectos sobre a fatiga
dos materiais
A loita continúa e somos moitos menos e distintos
e o inferno «sont les autres»
tamén nós
tantas derrotas nos libros na alma e nas casoupas
feitas de fatalismo e humidade moral
co mofo dos vencidos
E vestixios visuais dunha procesión xorda de
evidencias marxinais e feridos van comigo sen
esquecer que a vida
esbara a contraodio polo gume da morte o seu coitelo
do que día tras día todos nos esforzamos por salvar.

(De *Poesía última de amor e enfermidade 1992-1995*)

Manuel Forcadela (Tomiño, Pontevedra, 1958)

Obra poética: *Ferida acústica de río*, 1982. *O regreso das ninfas*, 1985. *O varredor en outono*, 1987. *Nausícaa*, 1992. *Profecía*, 1992.

DOS GREGOS APRENDÍN QUE RÍO E REGATOS

Dos gregos aprendín que ríos e regatos
Son deuses que abandonan por veces os seus pazos
E gozan con vagar camiños e meandros,
Regueiros e fervenzas, torrenteiras e saltos.

Así que non me enganas, oh Miño derrubado
No límite do inverno, alá no fin de Marzo,
Que sei que te apresuras, que sei que vas de paso,
A ollar polas ribeiras, nas árbores dos campos,

A dádiva de Abril, os galanos de Maio.

(*Inédito*)

Eusebio Lorenzo Baleirón (Dodro, A Coruña, 1962-1986)

Obra poética: *Os días olvidados*, 1985. *O corpo e as sombras*, 1985. *A morte presentida*, 1988. *Gramática do silencio. Obra poética*, 1996.

INÚTIL INSISTENCIA

Perguntar polas cousas, darlles nomes exactos,
posuir un vento ábrego, un vento feliz
que consuma a extinción da batalla
é inútil.
Só quedará unha palabra a alzarse
nas murallas
como saída do eco dunha frauta fermosa.
Inútil, alma, será entón
perguntar polas cousas, polas horas inúteis,
e comece o lamento de agora
para o fin dos meus días.
E que nunca sexas tentada
pola incuria do corpo vencido e infame.
Parte lixeira como parte
o amor coa alba
a lugares de acougo
porque inútil será todo o esforzo
e baleira a ocasión, a insistencia.

(De *A morte presentida)*

Ana Romaní (Noia, A Coruña, 1962)

Obra poética: *Palabra de mar*, 1987. *Das últimas mareas*, 1994. *Abril*, 1996. *Arden*, 1998.

«Belas irmás, subide
ás máis firmes rochas»
Edith Södergran

CAMIÑAN descalzas polas rochas,
pantasmas de sal habitan as sombras,
saben que as últimas mareas
esqueceron na praia os restos do naufraxio.
As mulleres recollen cada noite
os tesouros de auga, líquidos e fráxiles,
rebélanse contra a Historia,
constrúen co mar as estatuas
que nunca permanezan.
As mulleres de sal, con argazos de sombras,
xorden das últimas mareas
e tecen tesouros de auga cada noite
contra a Historia.
Elas, que saben que o efémero permanece.

(De *Das últimas mareas*)

Xosé Manuel Millán Otero (Beluso, Pontevedra, 1964)

Obra poética: *Este é o tempo do sal,* 1992. *As palabras no espello*, 1995.

PERDIDA CARCASONA A CIDADE OS DIAS
OS ROSTROS QUE TIVECHES

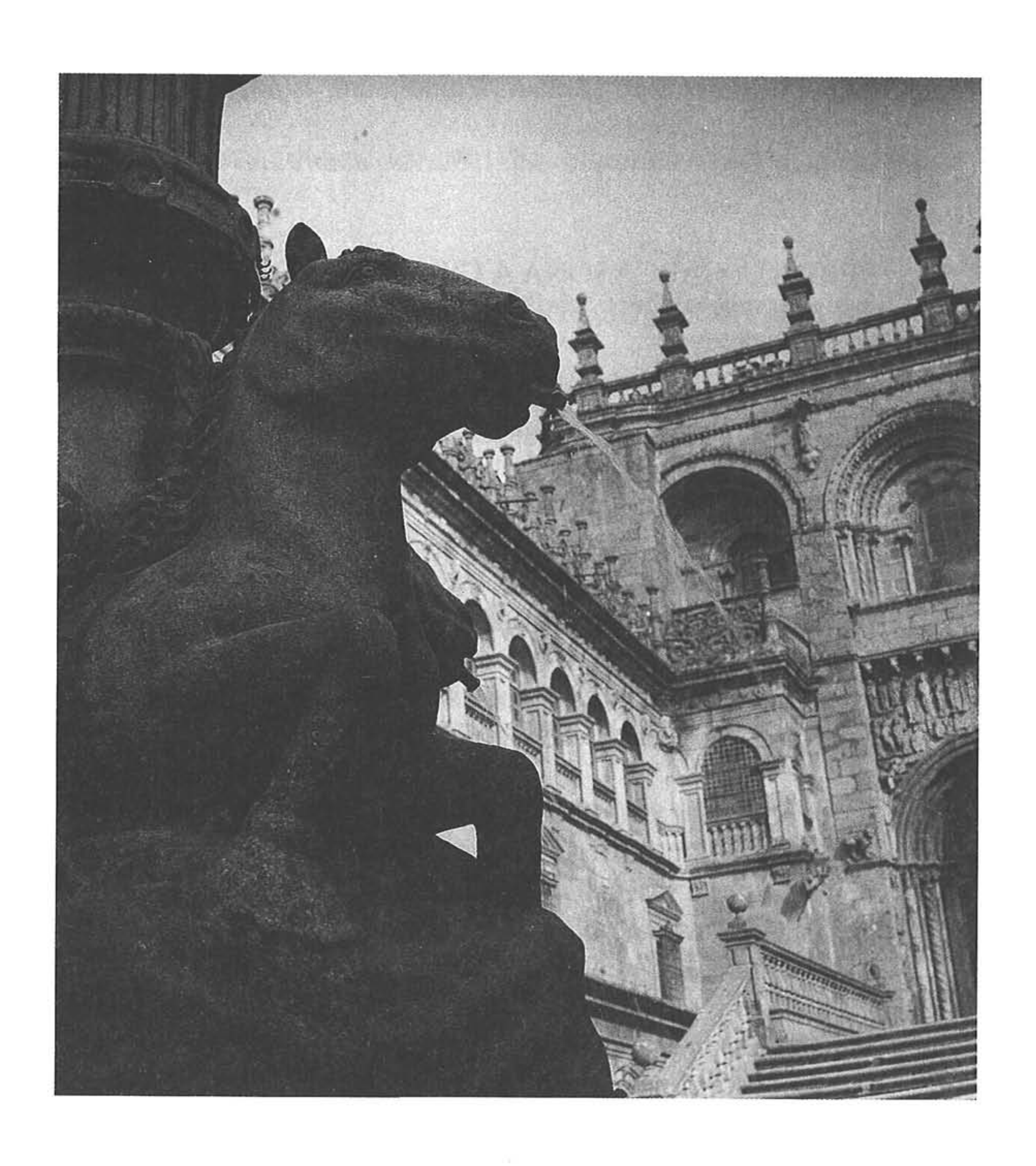
nunca máis volverás a carcasona
di adeus á cidade encaramada nos outeiros
e á que repta e se adelgaza na planície até o horizonte
e á que pendura do precipício como agoiro

crerás que foi por desangrares as palabras
porque é bon inventar o mundo e rostros que o fecunden
necesário coma un viño tépedo e sal para a viaxe
aínda que en cada pulsación sexa a morte a que palpite
cando esixe o seu tributo en cicatrices

todo regresa con vagar para ser cerna
endurecido talvez no adubo da nortada
onde o tacto é insensíbel e hai agullas
afiadas na mesma mola que a carícia
todo regresa ao seu centro e no seu límite

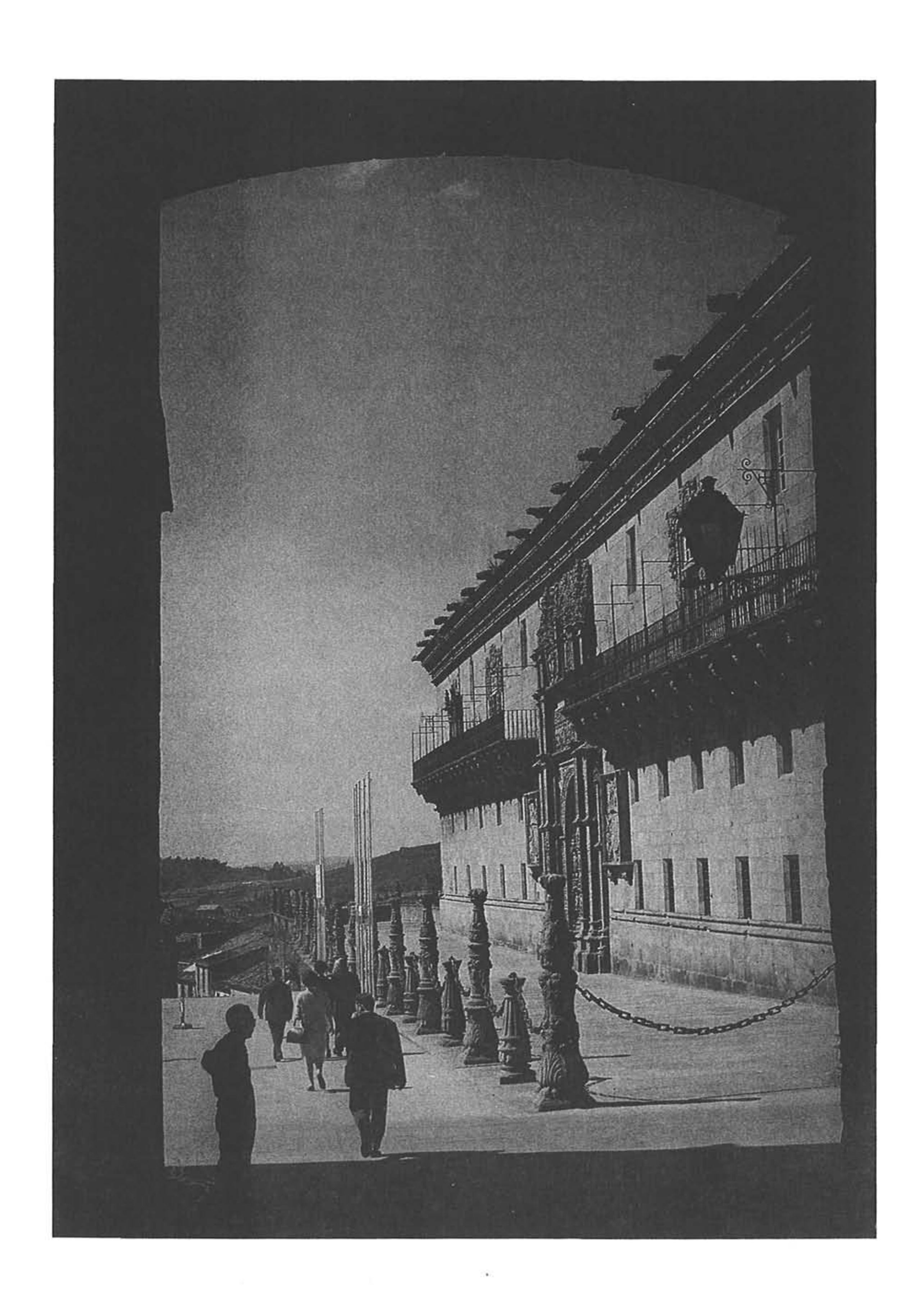
nunca máis procures carcasona
hai un bosque entre ti e o que xa fuches
milenário en húmus terra estéril
e anoitece con vagar entre os teus ollos.

(De *As palabras no espello*)



Santiago de Compostela

PUNTOS DE VISTA



Santiago de Compostela

La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado

Gustavo Guerrero

Para René Prieto, con quien comenzó esto

En un reciente panorama de la novela hispanoamericana de 1975 a 1990, el crítico Gustavo Pellón se limitaba a estudiar básicamente la evolución de tres géneros: el testimonial, el histórico y el policíaco. Tan ceñido –y prudente– marco de análisis no sólo era el fruto de una decisión metodológica, sino que reflejaba asimismo la imposibilidad de abarcar una materia sobreabundante, prolija y dispersa. En efecto, Pellón reconocía que, más allá de la boga de los tres géneros mencionados, «se hace muy difícil registrar los nuevos desarrollos de la producción novelesca justamente a causa del pluralismo que predomina durante el periodo»[1]. Su voto de humildad es aquí nuestro punto de partida, ya que los años noventa prolongan y agudizan esta tendencia a la multiplicación de los modelos de escritura, hasta el extremo de que toda descripción de la novelística de la década pareciera condenada de antemano a acabar en una enumeración o en una casuística. Sin sorpresa, la singularidad reina en una era marcadamente individualista y que, además, se nos ha vuelto bastante opaca. No me refiero tan sólo al hermetismo que procede de la natural falta de distancia –nadie ignora que es difícil y arriesgado hablar del presente. A lo que aludo es al hecho de que resulta particularmente difícil y arriesgado hablar del presente en *este* presente en el que se echan tanto de menos las herramientas de interpretación que deberían ayudarnos a comprender, de un modo más cabal, el momento que nos tocó vivir. Su ausencia ya constituye un signo de los tiempos y es, a la vez, factor y producto de una realidad profusa y heterogénea que se nos escapa de mil maneras. Como era de esperar, la novelística hispanoamericana no es ajena a esta situación de la cultura en el fin de siglo y su creciente diversidad marcha al unísono con

[1] *Gustavo Pellón, «The Spanish American novel: recent developments, 1975 to 1990» in Roberto González Echevarría & Enrique Pupo-Walker (ed.),* The Cambridge History of Latin American Literature, *vol. II, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 282.*

nuestra dificultad para caracterizarla, clasificarla y valorarla. Ya no existen etiquetas cómodas como *Boom* o *Postboom* ni hay tampoco movimientos o corrientes que reivindiquen una estética determinada o al menos cierta idea del arte de narrar. Es hora de constatar que la crisis de la modernidad y de la religión del progreso arrastró consigo no sólo a las vanguardias sino a todo un modo de concebir la historia literaria que, a través del juego entre tradición, innovación y ruptura, nos ofrecía un espacio de referencias comunes, un conjunto de categorías de análisis y un buen número de criterios de juicio. Nada parece hoy más lejos que la posibilidad de una síntesis totalizadora fundada en una sólida axiología. De ahí que las páginas que siguen, fruto de este tiempo de aguas revueltas, no aspiren ya a la condición de un estudio exhaustivo ni erijan o derrumben principios absolutos. Precarias, provisionales y breves son como las notas u observaciones de una navegación sin instrumentos, o acaso los rápidos apuntes para un paisaje inacabado. Todos consignan, en esencia, el testimonio de un lector que es también editor y universitario, y que ha contemplado la década desde un lugar altamente simbólico para las letras latinoamericanas: las antaño míticas riberas del Sena.

La reconquista de España

Desde este París finisecular, los años noventa parecen continuar en más de un sentido a los ochenta, pero se distinguen de ellos por una muy específica ampliación de los públicos y de los contextos: la reconquista del horizonte español. Ciertamente, desde los años del *Boom,* no se habían publicado tantas novelas de autores hispanoamericanos en España ni había habido tal presencia de nuestros novelistas en la península. No es improbable que las celebraciones del Quinto Centenario hayan tenido alguna influencia en este proceso aunque el impulso mayor parece venir de un sector editorial dominado por la fiebre especulativa de la superproducción[2]. Tras una década en que parecía que las dos orillas del Atlántico se alejaban irremediablemente, los novelistas hispanoamericanos pasan del olvido al primer plano de la actualidad –son la más nueva de las novedades– y se imponen en las instancias de consagración y difusión, como los tan discu-

[2] *Según los datos del ISBN, la producción española llega, en 1998, a más de sesenta mil títulos anuales, con tiradas medias de cuatro mil. La cifra parece increíble, sobre todo cuando se piensa que uno de cada dos españoles reconoce que no lee libros. Cf. el artículo de M. Rodríguez Rivero, «Cada año más títulos pero menos ejemplares», Suplemento* Babelia, El País *Madrid, 27 de noviembre de 1999, p. 3.*

tidos premios literarios españoles[3]. De este modo, en 1997, el peruano Jaime Bayly gana el Herralde con *La noche es virgen* y, al año siguiente, lo obtiene el chileno Roberto Bolaño con *Los detectives salvajes.* En 1998 se otorga asimismo el Premio Internacional Alfaguara de Novela al cubano Eliseo Alberto por *Caracol Beach* y al nicaragüense Sergio Ramírez por *Margarita, está linda la mar.* Ya cerrando la década, 1999, el mexicano Jorge Volpi se lleva el Premio Biblioteca Breve con una novela de historia y ciencia ficción, *En busca de Klingsor.* Podría citar otros ejemplos de esta entronización de la novela hispanoamericana en España, pero creo que los mencionados bastan para hacerse una idea de la importancia del fenómeno. Y es que, desde hace muchos años, no se había visto nada semejante: los hispanoamericanos reciben ahora laureles que antes parecían reservados a los españoles, publican profusamente en España y encuentran allí una buena acogida entre los lectores. Muchos, además, viven o han vivido en la península a lo largo de la década, desde figuras como Vargas Llosa o Bryce Echenique hasta novelistas más jóvenes como Bolaño, Volpi o el argentino Rodrigo Fresán. Ya existen incluso pequeñas editoriales que, como la casa madrileña Lengua de Trapo, se dedican a la publicación y a la promoción de jóvenes narradores hispanoamericanos. Y todo parece indicar que la moda se ha de extender más allá del año 2000.

Pero este *miniboom* tiene, por desgracia, otra faz menos halagüeña. Si es cierto que se ha reanudado el intercambio literario entre las dos orillas de la lengua, si es cierto que no se puede concebir la novelística hispanoamericana de los noventa al margen del contexto editorial español, no lo es menos que el camino de Madrid o Barcelona constituye a menudo la única alternativa ante la reducción de los espacios de publicación, los obstáculos a la circulación del libro y la disminución del número de lectores –tres problemas que encontramos en muchos de nuestros países. En la América Latina de fines de siglo, un escritor sabe que, de no abrirse otras perspectivas, tendrá que ofrecer su obra a un número limitado de editoriales que sólo le garantizan una distribución nacional y un público, por lo general, muy restringido[4]. Por eso no pocos tratan de editar en España o buscan que las filiales de las casas españolas instaladas en Hispanoamérica los editen allí.

[3] *Cf. el artículo de Josep Massot y de Llatzer Moix, «La face cachée des prix littéraires espagnols»,* Courrier International *n.º 43, París, 16-22 septembre 1999, pp. 54-55, publicado originalmente en* La Vanguardia *de Barcelona.*

[4] *Sobre el estado de la industria editorial en América Latina después de la crisis de 1994, pueden consultarse las estadísticas del Centro Regional para el fomento del libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) en su página www. cerlalc.com. Cf. también el artículo de Amelia Castilla sobre la última edición de Líber, «La crisis económica de América Latina afecta a la industria editorial»,* El País, *Madrid, 9 de octubre de 1999, p. 44.*

España es la promesa de una mayor difusión, la puerta del mercado europeo y el lugar donde están concentradas las agencias literarias más poderosas[5]. Huelga subrayar lo que esto significa cuando se trata de determinar el horizonte de recepción de la novela actual. En otras palabras: ¿para quién están escribiendo hoy nuestros novelistas? Dentro de la aldea global, el destinatario primero de sus narraciones no es ya exclusivamente latinoamericano –no es ya *necesariamente* latinoamericano–, pues la tradicional solidaridad entre contexto de producción y contexto de recepción se ha ido debilitando. Aún más, los noventa se señalan por la aparición de un grupo de autores que se dan a conocer inicialmente en Europa y en los Estados Unidos, que alcanzan allí altos niveles de ventas y una extensa popularidad, y luego –a veces, muy luego– son publicados en Hispanoamérica. Luis Sepúlveda y Zoe Valdés son quizá los ejemplos más vivos de esta trayectoria alterna. La novela del chileno, *El viejo que leía novelas de amor* (1993), y la de la cubana, *Te di la vida entera* (1996), constituyen dos de los más destacados *best sellers* de la década y ambos se escriben, se editan y se difunden en Europa antes de proyectarse hacia el mercado hispanoamericano.

Estos éxitos no dejan de ser, sin embargo, bastante problemáticos. Cuestionados repetidamente, han sido la ocasión de volver a plantear el debate sobre el estatuto identitario de la novela y sobre el papel del novelista hispanoamericano como proveedor de estereotipos exóticos para el consumo occidental. Más allá de los avatares de la apreciación crítica, está así la cuestión de la representatividad de la ficción novelesca y del lugar que ocupan estas obras en el campo de sus respectivas literaturas nacionales. Algunos consideran que no son una fiel y elaborada redescripción del mundo latinoamericano sino tan sólo la expresión de un rasgo cultural del continente que ya conocemos gracias a los subproductos del realismo mágico: la cínica comprensión que tienen algunos de nuestros escritores de las expectativas y necesidades del imaginario europeo y norteamericano, tan ávido de primitivismos y siempre en busca de paraísos perdidos. Pero las cosas son, sin lugar a duda, mucho más complejas, pues ningún creador puede aspirar hoy a controlar el juego de las alteridades ni a monopolizar

[5] *Alberto Fuguet y Sergio Gómez se hacen eco de una queja común cuando describen la situación del libro latinoamericano en el prólogo de la antología* McOndo, *Mondadori, Barcelona, 1996, p. 11: «En todas las capitales latinoamericanas uno puede encontrar los best-sellers del momento o autores traducidos en España, pero ni hablar de autores iberoamericanos. Simplemente no llegan. No hay interés. Recién ahora algunas editoriales se están dando cuenta de que eso de escribir en un mismo idioma aumenta el mercado y no lo reduce. Si uno es un escritor latinoamericano y desea estar tanto en las librerías de Quito, La Paz y San Juan hay que publicar y ojalá vivir en Barcelona. Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico».*

una identidad que sigue existiendo –y evolucionando– fuera de las fronteras nacionales. Por lo demás, ¿cuántos escritores latinoamericanos han desarrollado sus obras en el extranjero? ¿Cuántos escriben hoy en otras lenguas? ¿Cuántos han tenido que cambiar una o varias veces de pasaporte? Quizá no sea un despropósito evocar, en esta disputa de lo nacional y lo postnacional, la vieja advertencia de Cortázar y de Vaché: «Rien ne vous tue un homme comme d'etre obligé de représenter un pays».

El otro gran problema del nuevo auge de nuestra novelística es crítico. A diferencia del *Boom,* el fenómeno actual parece menos un hecho literario que editorial y más un asunto de cantidades que de calidades. Dicho de otro modo: lo que circula no es uno o varios tipos de novela ni ciertos conceptos o representaciones de la realidad hispanoamericana; lo que circula es un importante volumen de textos narrativos cuyos autores comparten una misma lengua. Repito que no hay una estética común ni un diálogo entre diversas posiciones. Los noventa son esencialmente individualistas y, además, relativistas y posthistoricistas. En los abarrotados estantes de las librerías conviven así, indiferentes, las formas más rancias del pasado y aquéllas que acaso anuncian un porvenir. Todas reciben, en principio, el mismo tratamiento dentro de un mercado cuyo objetivo no es evidentemente producir cánones literarios, pero que a menudo acaba erigiéndose en una referencia –en la única referencia– ante la general suspensión del juicio crítico. Nadie propugna, por supuesto, un furioso regreso a las reglas clásicas ni a los dogmas excluyentes de las vanguardias –menos aún al realismo socialista. Pero es verdad que el relativismo imperante, en vez de estimular el desarrollo de la argumentación estética, pareciera haberla paralizado, dejándonos a merced de las estadísticas de ventas y muy hueros de experiencias de lectura. Beatriz Sarlo escribía hace algunos años que «en materia de arte, una fuerte toma de partido que haga posible la discusión de valores puede hacer evidente para muchos la significación densa (la más densa de las significaciones en la sociedad contemporánea) del hecho estético, aun cuando se reconozca que instituir valores para la eternidad es una ilusión»[6]. No ha ocurrido nada semejante con esta boga de la novelística latinoamericana. Entre el brindis y el silencio, las nuevas ficciones no han suscitado ni un intenso arbitraje de valores ni una reflexión sobre el destino de la novela ni un auténtico debate sobre la situación de Hispanoamérica[7]. De ahí la aparien-

[6] *Beatriz Sarlo,* Escenas de la vida posmoderna, *Ariel, Buenos Aires, 1994, p. 171.*

[7] *Una de las raras excepciones que conozco es la respuesta del ecuatoriano Leonardo Valencia Assogna a un artículo de Juan Manuel de Prada sobre «la avalancha de jóvenes escritores latinoamericanos». Cf. «Extensión del campo de lectura»,* Quimera *nº 182, Barcelona, Julio-Agosto 1999, pp. 19-20.*

cia, por de pronto, un tanto amorfa y bastante superficial del fenómeno. Indudablemente, aún falta tiempo para entender su real alcance y comprobar que no se reduce a una simple maniobra especulativa de la industria editorial. Pero la pobreza crítica que lo rodea –y lo acompaña– impone cierta prudencia a la hora de juzgar su significación literaria pues, aunque trae muchas promesas y algunas buenas sorpresas, esta reconquista del horizonte español tal vez no sea el evento que haga posible repensar el lugar de la producción novelesca dentro de nuestra cultura a las puertas de una nueva era.

Light and Heavy

No es otra, creo, la asignatura pendiente de la novelística latinoamericana de los años noventa. En lugar de esa discusión, nuestros autores han planteado e ilustrado con sus ficciones el enfrentamiento –y, con frecuencia, el diálogo– entre una literatura de entretenimiento, calificada generalmente de *light,* y otra que se nutre directamente de la experiencia autobiográfica y de la historia inmediata a fin de iluminar algunos aspectos de la vida contemporánea de nuestras sociedades. Las dos tendencias coexisten a todo lo largo de la década, recorren distintos géneros y a veces se superponen o se suceden, con diversos grados de exigencia, en la obra de un mismo autor. Así, uno de nuestros grandes maestros, Mario Vargas Llosa, da a la imprenta en los noventa dos novelas de carácter muy diferente: *Lituma en los Andes* (1993) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997). La primera, que inaugura una década de premios hispanoamericanos en España al obtener el Planeta, vuelve a poner en escena al famoso cabo Lituma y reproduce estructuras tradicionales del género policiaco, pero sitúa la acción en la más candente actualidad peruana: en un pueblo de la cordillera que vive bajo la amenaza de un inminente ataque de Sendero Luminoso. Allí, en Naccos, Lituma y su ayudante, el guardia Tomás, deben investigar una serie de extrañas desapariciones que esconden una realidad atroz: la secreta persistencia de los sacrificios humanos y del canibalismo ritual. La investigación, más allá de las peripecias propias de una intriga policíaca, constituye un análisis de la violencia en las comunidades andinas que se basa, en buena medida, en la experiencia del novelista como miembro de la comisión oficial encargada de esclarecer el caso de Uchuraccay, la matanza de ocho periodistas peruanos en la sierra en 1983. Vargas Llosa aprovecha ampliamente sus pesquisas sobre el crimen y escribe una ficción firmemente enraizada en el presente, un texto que solicita la atención del

lector ante los entonces recientes sucesos de los Andes, pero que, como novela al fin, no le impone la verdad de sus conclusiones con la fuerza de un informe o un documento. No faltó, sin embargo, quien, confundiendo los registros, le reclamara al autor el terrible final y lo acusara de degradar la imagen del Perú. Semejante error no es ni nuevo ni raro en la historia de nuestra novelística –ni de nuestros nacionalismos– aunque sí pone de manifiesto las tensiones a que está sometido el pacto ficcional en este género de narraciones que algunos críticos califican de «neorrealistas»[8].

Los cuadernos de don Rigoberto están también muy cerca del presente a través de un conjunto de cartas y notas polémicas que el protagonista dirige a distintos grupos de presión que pretenden coartar el derecho a la diferencia. Un verdadero abismo separa, no obstante, a esta novela de la anterior. Como rigurosa segunda parte de *El elogio de la madrastra* (1989), *Los cuadernos de don Rigoberto* prolonga la incursión del novelista peruano en el género erótico y constituye una feliz celebración de los placeres de la carne que poco o nada tiene que ver con el clima opresivo y el tono más bien grave de *Lituma en los Andes.* Vargas Llosa se enfrenta aquí al desafío de rehacer la historia de Fonchito, don Rigoberto y doña Lucrecia después de la separación, y al final logra reconciliarlos gracias al poder de las fantasías eróticas y a la diabólica –e infernal– imaginación del niño. Éste, tras haber suscitado la ruptura entre su padre y su madrastra en la primera parte, mueve ahora los hilos de la trama que los lleva a encontrarse otra vez. Lo que no se sabe es si Fonchito lo hace todo para hacerse perdonar, por amor a su padre o, como buen perverso, para volver a tener a doña Lucrecia en casa y al alcance de la mano, sometida a sus ya no tan infantiles deseos. El novelista, irónico, deja que cunda la ambigüedad en éste y otros asuntos. Su divertido ejercicio narrativo constituye un claro homenaje a algunos pintores del cuerpo moderno, como Egon Schiele, y es un guiño cómplice a la literatura libertina dieciochesca que hizo del erotismo la más íntima manifestación de la libertad del individuo en la esfera de la vida privada.

Un movimiento análogo entre el compromiso con el presente y la literatura de entretenimiento puede observarse en otros novelistas del *Boom.* García Márquez publica durante la década la breve novela *Del amor y otros demonios* (1994), una narración de corte histórico y tenor sentimental que consigna un hecho acaecido en la Cartagena de Indias del siglo XVIII: la

[8] *Sobre éste y otros problemas de los «nuevos realismos», cf el artículo de Julio Ortega, «Novela y fin de siglo en América Latina»,* El principio radical de lo nuevo, *FCE, México, 1997, pp. 63-93*

pasión del padre exorcista Cayetano Delaura por la supuestamente posesa Sierva María de Todos los Ángeles. El Premio Nobel colombiano vuelve a beber en las fuentes del realismo mágico para escribir una historia de amores contrariados, de maravillas y extravagancias. Sin embargo, un par de años más tarde, pasando de la ficción histórica al reportaje de actualidad, saca a la luz no ya una *nouvelle* sino una crónica que describe la convulsa realidad colombiana de los noventa: *Noticia de un secuestro* (1996).

Dos novelas de Carlos Fuentes, prácticamente contemporáneas, parecen repetir la misma oscilación: *Diana o la cazadora solitaria* (1994) y *La frontera de cristal* (1995). La primera narra las aventuras y desventuras amorosas de un personaje llamado Carlos Fuentes con la actriz norteamericana Diana Soren –nombre que esconde a Jean Seberg; la segunda propone, en varias secuencias o cuentos, una reflexión sobre la vida de los mexicanos junto al río Grande en vísperas del ingreso del país a la zona de libre comercio con Estados Unidos y Canadá. Desde lugares diametralmente opuestos en *La edad del tiempo,* la suma fontina, *Diana o la cazadora solitaria* y *La frontera de cristal* son los dos rostros de Jano que miran hacia los extremos finiseculares de la narrativa hispanoamericana. Pero ninguna de estas dos obras es tan ambiciosa como *Los años con Laura Díaz* (1999), incontestablemente la novela más importante de Fuentes en la década. Vasto fresco de un siglo que corre entre 1868 y 1968 –y cuyo epílogo se escribe en Los Ángeles en el año 2000–, esta monumental narración hace de la historia del México contemporáneo el relato inconcluso –y siempre recomenzado– de un combate por la dignidad del hombre aunque su protagonista sea una mujer. Laura Díaz atraviesa los diferentes momentos de un tiempo escandido en diversas luchas, desde los inicios de la Revolución Mexicana hasta las manifestaciones estudiantiles de 1968, pasando por la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, la resistencia contra el macartismo y la denuncia del régimen del PRI. Muchas de sus estaciones políticas contienen, además, episodios familiares o amorosos, y aportan a la novela los escenarios de una gradual emancipación femenina que corre paralela al curso de los grandes eventos del siglo. De hecho, Fuentes ha insistido en que uno de los aspectos decisivos de *Los años con Laura Díaz* es su carácter feminista y el perfil ético de su personaje principal, dos rasgos que hacen de esta obra una suerte de contrapartida de *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Las innovaciones son pocas, empero, desde el punto de vista de la estructura de la novela histórica, ya que el autor respeta las convenciones básicas del género, se ciñe a los esquemas de la saga familiar y es fiel a una periodización bastante tradicional del tiempo contemporáneo.

No se puede decir lo mismo de *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez. Como su obra anterior, *La novela de Perón* (1985), este extraño texto narrativo se mueve con una naturalidad pasmosa entre la investigación periodística, el escrito autobiográfico, la novela histórica y la testimonial. Digamos que es todo eso sucesiva y alternativamente en su esfuerzo por poner en escena el proceso de construcción –y desmantelamiento– del mito de Eva Duarte de Perón. Nuevamente, volvemos a encontrarnos con una temática de actualidad: Martínez instala su narración en el presente de una década signada por el culto mediático de «Evita». Aún más, es el misterio de su cuerpo embalsamado –su efigie eterna– lo que constituye el objeto esencial de la intriga. Tras la pista de esos restos tan secretos como codiciados, el periodista e historiador Tomás Eloy Martínez trasgrede regularmente el marco referencial de su propio relato y, como cualquier narrador omnisciente en una ficción, transcribe los diálogos y los estados de conciencia de los protagonistas de los hechos. Lo factual cede así ante la presión de lo ficcional en una experiencia de los límites de la verdad histórica, que no sólo denota sino que, a la par, *ejemplifica* el hiato entre el personaje y su leyenda. Es ése justamente el espacio que lector atraviesa en forma casi insensible una y otra vez mientras se adentra en un texto híbrido, irreductible a las categorías genéricas tradicionales. El autor lo llama «novela» y creo sólo es posible leerlo como tal aunque las interrogantes que plantea van más allá del campo de la pura ficción narrativa. Y es que, con su movimiento pendular entre investigación e imaginación, *Santa Evita* pone de relieve cómo ambas instancias están sujetas por igual a los juegos del azar y la necesidad que, en un momento dado, pueden dar consistencia a nuestros deseos y, en otro, pueden hacernos tomar nuestros deseos por realidades. Los dos fenómenos conviven en la gestación del mito y Martínez logra hacérnoslo entender –diría incluso sentir–con su libro inclasificable.

Así como es prácticamente imposible no reconocer el testimonio de Carlos Fuentes en *Diana o la cazadora solitaria* o el de Tomás Eloy Martínez en *Santa Evita,* así resulta vano tratar de ignorar el carácter substancialmente autobiográfico de muchas páginas de *Pájaros de la playa* (1993), la novela póstuma de Severo Sarduy. El cubano nos deja una narración brillante y conmovedora que consigna el avance de una extraña afección entre los enfermos de una clínica escondida en algún rincón de una isla. No es difícil descubrir que dicha afección, que hace que los jóvenes se vuelvan viejos, es el sida, síndrome que causa la muerte de Sarduy seis meses antes de la publicación de la obra. Uno de los enfermos –el cosmólogo– describe las fases del desarrollo de la enfermedad, anota los signos de la gradual

descomposición de su cuerpo y las distintas medicinas que debe aplicarse siguiendo un riguroso protocolo. Honda metáfora de la decadencia y la muerte, *Pájaros de la playa* registra un acontecer que no es ya el de los sucesos políticos o el de los mitos mediáticos sino el de una epidemia que acentúa el perfil trágico de nuestra época. Dentro de la compleja arquitectura de la novela, Sarduy opone a este oscuro relato el recuento de los amoríos de la frívola Siempreviva, una antigua belleza que se niega a envejecer. Así se compendian, en las páginas de *Pájaros de la playa,* las dos caras de una novelística ya *light,* ya *heavy,* pero cuyo punto de referencia es la personalidad de sus autores y los temas de actualidad –*issues,* los llaman en inglés–, aun en el caso de la novela histórica, tan marcada en los noventa por la conmemoración del Quinto Centenario y por el espíritu del fin de siglo. Junto a la parodia *La vida conyugal* (1991) del mexicano Sergio Pitol y *El origen del mundo* (1996) de Jorge Edwards, Sarduy escribe, a mi ver, la mejor novela de la generación del *Postboom* en un década que no sólo ve desaparecer a este gran cubano sino también a Puig, a Arenas, a Soriano y, en la generación anterior, a José Donoso y a Adolfo Bioy Casares.

Cuba hermosa, primorosa...

De la literatura cubana procede, sin embargo, una de las sorpresas más gratas de los noventa: la aparición de un puñado de novelistas que, desde los lugares más distintos de América y de Europa, están renovando nuestra imagen de la isla. En efecto, la novela cubana de esta última década ya no sólo se escribe en La Habana o en Miami sino también –y sin exclusión– en Madrid, en París, en San Juan de Puerto Rico o en Estocolmo. Hombres de su tiempo, los nuevos autores, lejos de obedecer a una sola estética, practican géneros variados y aun opuestos. Así, pueden ser neobarrocos como Abilio Estévez en *Tuyo es el reino* (1997), realistas sucios como Pedro Juan Gutiérrez en *El rey de La Habana* (1999), testimoniales como Carlos Victoria en *La travesía secreta* (1994), policiacos como Leonardo Padura en *Máscaras* (1997) o fantásticos como René Vázquez Díaz en *La isla de Cundiamor* (1997). A pesar de las diferencias, los reúne el afán de recrear literariamente a la isla como un medio para salvaguardar su memoria y acaso para imaginar alguna de las formas del porvenir –la incierta Cuba que vendrá; a pesar de las semejanzas, los separa no sólo la elección de un modelo de escritura sino, además, la manera en que han ido incorporando a sus obras los distintos contextos de la diáspora. Hay que añadir que todos publican fuera de Cuba y que casi todos han tenido buena prensa y numerosos

premios y recompensas internacionales. Pero, una vez más, la otra cara de la moneda es menos brillante: detrás de tantos éxitos, está la crisis de la edición en Cuba, el creciente exilio de los intelectuales cubanos y la reactivación turística de la mitología insular en sus aspectos más estereotipados y alienantes. Secundados por esta moda publicitaria de lo cubano, los novelistas de la diáspora tienen que vérselas así con una serie de lugares comunes prerrevolucionarios a los que se suman ahora los tópicos revolucionarios y postrevolucionarios –las diferentes conmemoraciones de los treinta años de la muerte del Che Guevara fueron un buen ejemplo de ello. Es más, entre la denuncia del régimen, la nostalgia de la isla ausente y la necesidad de reafirmar una identidad, no siempre es fácil encontrar el tono justo desde el exilio, sobre todo cuando hay que enfrentarse a las expectativas de un público que espera del escritor cubano a la vez una confesión agónica y una celebración del tropicalismo. Zoe Valdés, Mayra Montero y Jesús Díaz encarnan tres estrategias distintas para escapar de estas solicitaciones.

Valdés, instalada en París desde mediados de la década, se dio a conocer en 1995 cuando obtuvo el Premio Juan March, en Mallorca, con la novela corta *La hija del embajador.* Ese mismo año apareció en Francia *Le néant quotidien,* traducción francesa que se adelanta a la edición, en español, de *La nada cotidiana* (1996). En realidad, es éste el primer libro donde se expresa plenamente una voz que, más allá del testimonio, trata de dar cuenta, a través de la ficción, de la degradación moral de una isla que quiso reinventar el Paraíso y produjo no sólo un infierno sino un lento y anonadante purgatorio. La protagonista de la novela, que se llama nada menos que Patria, vive la erosión del presente y el agobiante sinsentido de una existencia que se divide entre las penurias de cada día, algunas horas en una oficina, un interminable pedalear por las calles de La Habana y dos amantes sin rostro. Su destino resulta tanto más aterrador cuanto más gris y trivial. Y es que en el país de *La nada cotidiana* ya no hay lugar para el martirio o el heroísmo: sólo queda el rencor que nace de la frustración y la desesperanza. Quitándole énfasis a la denuncia, Valdés obtiene así más con menos, pues su narración vuelve tangible –más cercano e inmediato– el vacuo horror de la vida cubana en el «período especial». Con su tercera novela, *Te di la vida entera* (1996), finalista del Premio Planeta, Valdés explora otros tiempos de la Cuba prerrevolucionaria y revolucionaria en un registro humorístico y paródico que no siempre ha sido bien comprendido, quizá por la ambigüedad con que maneja los clisés exóticos y eróticos de la cubanidad.

Mayra Montero, que reside en San Juan de Puerto Rico, recupera, para la novelística cubana, los grandes escenarios del Caribe y, siguiendo el ejemplo de Alejo Carpentier, hace de la cultura del archipiélago su verdadera

patria narrativa. No en vano la novela que la lanza en Europa, *La última noche que pasé contigo* (1991), narra las aventuras eróticas de una pareja que trata de reeditar sus pasados ardores durante un crucero por las islas. Las dos obras mayores de Montero en esta década, *Del rojo de su sombra* (1992) y *Tú, la oscuridad* (1995), se desarrollan en la República Dominicana y en Haití, y constituyen, a la par, una relectura de las fuentes de lo real maravilloso y una ficcionalización de la novela testimonial. Ambas comparten una temática sobrenatural y religiosa que está en el origen mismo de la doctrina de Carpentier: la práctica del vudú en la isla de Santo Domingo. *Del rojo de su sombra* es la crónica de una serie de hechos verídicos ocurridos en La Romana durante las peregrinaciones de los «Gagá», las cofradías herméticas que forman los iniciados bajo la égida de un sacerdote vuduista. Montero desarrolla una precisa investigación de campo para describimos el enfrentamiento entre dos de estos grupos, y el combate mortal de sus líderes, un «houngán» y una «mambo». En su siguiente novela, *Tú, la oscuridad,* vuelve a tratar del vudú pero dentro del contexto más amplio de la historia reciente de Haití. El herpetólogo norteamericano Victor S. Grigg es enviado a la isla con la misión de capturar un ejemplar de la *grenouille de sang,* una especie prácticamente extinta. Allí conoce al baquiano Thierry Adrien y decide grabar su conversación. La novela reproduce la alternancia de estos dos discursos y es, a la vez, un relato autobiográfico, el testimonio de Thierry, y el recuento de una azarosa búsqueda en las montañas haitianas que pone a prueba los principios morales y la racionalidad del norteamericano. La solidaridad que nace lenta y dificílmente entre ambos da lugar a un espléndido diálogo de dos mundos, que Montero conduce magistralmente hasta a su trágica conclusión.

Jesús Díaz, por su parte, explora la crisis política cubana de la década en sus distintas facetas tanto dentro como fuera de la isla y también en esos territorios intermedios que ha ido creando el exilio. Radicado en Madrid, dirige, desde 1996, la revista *Encuentro de la Cultura Cubana,* una publicación que ha abierto un espacio para el intercambio entre los escritores, intelectuales y artistas de las tendencias más heterogéneas. Tres novelas dan fe del sólido y consecuente desarrollo de su obra de ficción durante los noventa: *Las palabras perdidas* (1992), *La piel y la máscara* (1996) y *Dime algo sobre Cuba* (1998). En la primera, Díaz pareciera ajustar cuentas con su propio pasado revolucionario al poner en escena las aventuras y desventuras de un grupo de jóvenes cubanos que trata de crear una revista independiente en La Habana. Cada cual ha de descubrir que los límites de ese proyecto son los de la revolución misma: una causa perdida –irremediablemente perdida– y cuyo fracaso signa el de toda una generación. *La*

piel y la máscara, que se desarrolla entre Miami y La Habana, introduce la temática del exilio a través de un juego de espejos entre el rodaje de una película y la historia que nos cuenta la novela. Como en el teatro barroco, apariencia y verdad se confunden en el viaje de una cubana que vuelve a la isla en busca de sus hijos y que se encuentra, en ese regreso, con su destino infausto: el horror de la Cuba de hoy. Díaz desarrolla otra forma de distanciación irónica en su más reciente novela: Stalin Martínez, el protagonista de *Dime algo sobre Cuba,* ha sido encerrado por su hermano en la azotea de una casa de Miami donde debe permanecer al sol y a pan y agua hasta que parezca la imagen viva de un balsero y pueda hacerse pasar por tal. Esta es la única manera en que puede obtener el asilo en Norteamérica un médico que durante muchos años dudó en dejar Cuba aunque no le faltaran razones ni ocasiones para ello. Oscilando entre tragedia y comedia, el novelista maneja con inteligencia una situación absurda y paradójica que, en manos menos hábiles, hubiera podido desembocar en una risa fácil o en una aparatosa e insultante parodia. La ficción de Stalin Martínez constituye, por el contrario, una densa metáfora de la condición cubana que da a leer, representándolos, los sentimientos contradictorios que acompañan el drama personal y colectivo de los exilados. Así, el inevitable examen de conciencia, el doloroso viaje por los senderos de la memoria, la nostalgia, la incertidumbre, el oportunismo y el miedo, todas estas instancias de la epopeya interior del protagonista encuentran una exacta formulación en la novela de Díaz y todas alimentan, además, la esperanza de una vida distinta. De la mano de ese afán, el falso balsero adquiere, al filo de las páginas, la sólida consistencia de una verdad que se impone por sí sola en un soberbio homenaje a los poderes de la literatura

Por de pronto, no se puede aún vislumbrar cuál será el destino de esta nueva novelística cubana ni cómo han de evolucionar sus autores en los años por venir, ya al margen de la actual promoción mediática y turística. Pero quizá, más allá de la denuncia, el testimonio y el tropicalismo, la trampa mayor a la que deberán escapar es la de su propia insularidad: el monólogo de Cuba con Cuba que a veces se repite obsesivo en las novelas, como un sordo laberinto de la soledad. Y es que, sin lugar a duda, todas estas obras nos dicen algo sobre Cuba, nos dan una descripción del mundo cubano de ayer y de hoy; pero cabe preguntarse si serán capaces mañana de darnos una descripción cubana del mundo. Es de esperar que, desde los distintos contextos de la diáspora, la novela de las próximas décadas abra nuevos espacios para el diálogo y nos cuente el encuentro de la cultura cubana no sólo consigo misma sino también –y sobre todo– con las otras –con los otros–, dentro y fuera de la isla.

Bienvenidos a M(a)cOndo

Si la boga de la literatura femenina fue uno de los grandes eventos de los ochenta, los noventa se distinguen por la aparición de un conjunto de autores noveles que a menudo se confunden bajo la equívoca categoría de «literatura joven». Digo equívoca porque, con esta etiqueta, se suele describir al menos dos fenómenos diferentes: por un lado, el surgimiento efectivo de una nueva generación de novelistas que hace sus primeras armas durante la década; por otro, un género de novela vagamente testimonial que tematiza el malestar de los jóvenes ante el mundo contemporáneo. Esta última corriente cobra cuerpo con lo que se llamó la «Nueva Narrativa Chilena» y pronto se extiende a otros países del continente e incluso a la propia España. Stephanie Decante ha examinado con detalle, en un artículo reciente, el proceso de constitución de un movimiento nacido de la necesidad de ampliar el mercado de la novela y que, desde Santiago, va difundiendo la imagen de una «literatura joven latinoamericana»[9]. La estrategia editorial se apoya en una vasta campaña de promoción generacional que hace de las novelas de Alberto Fuguet –*Mala onda* (1992) y *Por favor, rebobinar* (1994)– y de Sergio Gómez –*Vidas ejemplares* (1994)– la encarnación de una nueva vanguardia que irrumpe, inesperadamente, en nuestro paisaje postvanguardista. Esta puesta en escena de los viejos mecanismos de la modernidad utiliza los medios de comunicación y la lógica del escándalo para subrayar la urgente actualidad testimonial de las obras y dar relieve a la personalidad de sus autores, creando una eficaz amalgama donde se funden los conceptos de «autenticidad» y «desenfado», de «precocidad» y «novedad», de «crítica» y «crisis de adolescencia». La antología de cuentos *McOndo* (1996), coordinada por los dos novelistas, representó el intento de internacionalizar el movimiento, proponiendo un limitado programa estético, de marcado acento tecnológico y futurista, que cuestiona la realidad del realismo mágico y exalta los productos urbanos de la cultura de masas o, mejor, la desaparición de toda jerarquía entre los distintos productos culturales: «Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y el Mercosur y la deuda externa y, por supuesto, Vargas Llosa»[10], afirman los autores en el prólogo. Desde su punto de vista, Latinoamérica es, pues, una suerte de inédito *video clip* o la presentación de un informa-

[9] *«Politiques éditoriales et production littéraire dans le Chili contemporain (1989-1996)»,* América *n.º 23, Paris, 1999.*

[10] Op. cit., *p. 16.*

tivo aunque la verdad es que el prólogo expresa, con formas nuevas, muy antiguas ambiciones: la eterna carrera del escritor latinoamericano en pos de sí mismo y del lugar que le corresponde en el mundo contemporáneo. Los padres fundadores del realismo mágico no buscaban otra cosa en el París de los años veinte y, como Fuguet y Gómez, querían ser hombres de su siglo. Para ellos, la América Latina no era menos diversa ni menos compleja y su literatura debía traducir tal realidad. A la luz de esta historia muchas veces contada y de casi todos conocida, McOndo no es sino una mera variante de Macondo en la que se ha olvidado la a. Y ese olvido parece condenar a los más jóvenes a imitar inconscientemente los gestos de sus predecesores, en la ignorancia de que son, como ciertos personajes de Borges, la sombra de otros sueños. Quizás el atolladero en el que desemboca este tipo de «novela joven» procede justamente de su proyecto contradictorio: afirmar una identidad en la desmemoria y fundar una tradición en la desherencia.

Al margen de esta corriente y de esta clase de novela, los noventa son el momento de una importante renovación generacional que, siempre en el marco de la superproducción editorial, ha puesto a circular los nombres y las obras de nuestra última hornada de novelistas. La lista es sumamente extensa y, como en las demás tendencias, también aquí hay de todo y para todos: intrigas policiacas como *El disparo de Argón* (1991) del mexicano Juan Villoro, dramas psicológicos e intimistas como *El nadador* (1995) del chileno Gonzalo Contreras, novelas históricas como *La tierra del fuego* (1998) de la argentina Sylvia Iparraguirre, metáforas políticas como *Porque parece que la verdad nunca se sabe* (1999) del mexicano Daniel Sada, confesiones gays como *No se lo digas a nadie* (1994) del peruano Jaime Bayly y hasta el relato de las tribulaciones de un cantante de rock porteño como *Esperanto* (1995) del argentino Rodrigo Fresán. Repito que es inútil tratar de reducir la variedad de las propuestas narrativas a una sola estética, pero sí es posible identificar las dos posiciones más extremas –y a mi ver más innovadoras. El chileno Roberto Bolaño apuesta así por la desmesura y plasma una hilarante visión de las vanguardias latinoamericanas en *Los detectives salvajes* (1998). Por su parte, el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, siguiendo un camino inverso, lleva el despojamiento de su prosa narrativa hasta los límites de la percepción de un efecto estético en una serie de novelas breves que se inicia con *Cárcel de árboles* (1992) y alcanza luego un punto culminante con *Que me maten si...* (1997).

La novela de Bolaño puede ser descrita como un gigantesco expediente que reúne, en sus seiscientas páginas, todos los testimonios necesarios para instruir el proceso contra las mistificaciones idealistas de la vida literaria

moderna. Estructurada a la manera de un tríptico, con dos hojas laterales y un gran panel central, su tiempo es el de un instante o un paréntesis que dura los veinte años de una generación entre 1976 y 1996. Son las décadas en que las ilusiones nacidas con la contracultura juvenil de los sesenta se van descomponiendo hasta acabar en una grotesca gesticulación sin sentido; son las décadas en que se agota el poder de negación de las vanguardias, dejando al descubierto la vanidad de sus ambiciones históricas y metafisicas. Quizá no sea casual que un escritor chileno sea el autor de este antídoto contra la tentación de reeditar la aventura de una «literatura joven latinoamericana». *Los detectives salvajes* lee y desarma los proyectos de Fuguet y de Gómez entre otros, y somete a una crítica feroz la famosa búsqueda de un destino que asocie existencia y creación. Los dos diarios del joven poeta García Madero –un personaje flaubertiano de conmovedora ingenuidad–, constituyen el punto de partida y de llegada de una tragicómica iniciación literaria que sirve de marco al desfile de su comparsa: las innumerables voces de los testigos que dan cuenta de los viajes y correrías de Arturo Belano y Ulises Lima en tres continentes. Así, de México a Barcelona, de París a Viena, pasando por Londres, Roma, Tel-Aviv, Mallorca y alguna universidad del Medioeste norteamericano, estos detectives salvajes, los dos papas del «realismo visceral» o «realvisceralismo» que buscan a Cesárea Tinajero, son captados en diversos momentos de sus pesquisas por un coro discordante y carnavalesco. Bolaño nos ofrece un auténtico festival estilístico en el que alternan grandes nombres de nuestras letras y oscuros personajes imaginarios, desde un conocido comisario cultural cubano hasta un bárbaro austriaco, desde un editor del exilio español en México hasta la humilde amante de un profesor de matemáticas. Todos nos narran no la marcha victoriosa sino absurda *fuite en avant* de una generación que se fue quedando sola con sus sueños de gloria mientras el mundo la iba dejando atrás.

Rey Rosa no ha escrito hasta ahora ninguna novela de más de doscientas páginas y dudo de que algún día lo haga, pues el principio mismo que rige su trabajo es el de la máxima economía de medios y la más alta densidad. Este lector de Wittgenstein y de Borges pasó por los talleres literarios de Paul Bowles en Tánger y se dio a conocer en España, a comienzos de la década, con un relato fantástico que lleva la reflexión sobre la escritura, el pensamiento y el lenguaje hasta un nivel sencillamente alucinante. *Cárcel de árboles* narra la aventura interior de un prisionero político guatemalteco al que, como a sus demás compañeros de presidio, se le ha retirado un lóbulo cerebral. La ablación debería suspender en principio toda función intelectual en los operados, pero el protagonista sigue pensando –es más, vuelve a

aprender a pensar gracias al lápiz y a las hojas que encuentra en el campo y que le permiten escribir en secreto durante la noche. Yu –así se llama el preso– va descubiendo sensaciones para las que no tiene palabras y a veces tiene palabras que no corresponden a su experiencia. Su relación con el mundo es la de un ajuste continuo entre el decir y el pensar que, en cierto modo, anuncia el proyecto estético de Rey Rosa: la exploración de los límites de la expresión literaria a través de una prosa traslúcida y que, como un sutil espejo de agua, refleja las mínimas variaciones de sentido en su afán por cernir lo real. La enigmática fascinación que suscitan los textos del guatemalteco procede en buena medida de esta lograda sobriedad que sitúa al lenguaje en un diálogo constante con sus objetos y con su propio silencio. Pero hay que añadir que su trabajo estilístico se acompaña, desde un punto de vista temático, de una meditación sobre la violencia que no sólo se encuentra en *Cárcel de árboles* sino también en otras narraciones y, en especial, en *Que me maten si...* Con esta novela negra, Rey Rosa traza un retrato implacable de la Guatemala de los acuerdos de paz y muestra que la violencia es un oscuro hado que, en muchos lugares de América Latina, puede tomar los rasgos de la lucha política o de las crisis sociales aunque, en el fondo, no necesite de ellas para sobrevivir y seguir existiendo de una manera ciega, fatal y autónoma.

¿De un arte sin porvenir?

No creo que sobren razones para ser optimista en cuanto al futuro de la novela, pero tampoco comparto el pesimismo de Eduardo Mendoza y de otros escritores que, a lo largo de la década, han anunciado la próxima muerte del género. Vargas Llosa le enmendaba la plana a Mendoza en un artículo reciente y afirmaba que el único tipo de novela destinado a desaparecer era el que representaba la literatura *light:* esquemas y contenidos simplificados que reducen el acto de lectura a la lógica del menor esfuerzo, tratando de competir en vano con otros vectores de ficciones, como el cine o la televisión. «Si hay un espacio propio para la literatura en el mundo del futuro –concluía el peruano– se definirá, no por su proximidad y parecido, sino por su diferencia y distancia, con el espacio privado de la imagen, es decir, estará hecho esencialmente de palabras y de fantasía, y se ofrecerá al lector como un desafío y una propuesta de colaboración...»[11] Es

[11] *Mario Vargas Llosa, «La muerte de la novela»,* Letras Libres *n.º 3, México, Marzo 1999, pp. 14-16.*

indudable que una novela que quiera asemejarse a una película, a una serie de televisión o a un videojuego, lleva todas las de perder en el campo de la representación y, además, supone un abandono de la búsqueda de los tipos de modelización propios de la ficción novelesca, aquéllos que hacen de la novela un operador cognoscitivo o, si se quiere, una eficaz forma de conocimiento. Pero no pienso que el único peligro que se cierne sobre el futuro del género venga de allí. Si algo nos enseñan los años noventa es que, dentro de la economía de lo escrito, en un medio que ha visto reducirse su espacio de poder e influencia social, el afán de celebridad y de rápido éxito comercial puede convertir a la novela en un género tributario de las estrategias de promoción que lo inscriben a menudo, en el marco de la actualidad, como un subproducto del periodismo informativo o como una prosa de circunstancias vinculada a las conmemoraciones, celebraciones y otras efemérides. En efecto, en el escenario de agitación y desasosiego del fin de siglo, la novela pareciera marchar con demasiada frecuencia a la zaga de la noticia candente, del escándalo o de los acontecimientos grandes o pequeños, siempre en pos de un suceso que le sirva de punto de apoyo para garantizar su difusión en un contexto de saturación discursiva. No creo que haga falta subrayar lo que esto supone en la valoración del hecho literario: una literatura que corre detrás de los eventos –mercadotecnia *oblige*– es, evidentemente, una literatura que ha renunciado a ser, en sí misma, un evento, es decir, un fenómeno capaz de marcar su época de manera autónoma y duradera. Quizás esta secreta resignación –esta confesión de impotencia sea la clave que nos permita entender, con el tiempo, su enceguecedor y estridente reverso: el sobrepujamiento actual de las campañas de lanzamiento, la multiplicación de los premios, el culto desmedido a la personalidad del autor, la pobreza de la argumentación estética y la propia superproduccíón de títulos que, día tras día, siguen llenando las mesas de los libreros. Pero perder sus ilusiones puede ser también el mejor medio para reinterpretar sus deseos y no es improbable que, después de esta década que hoy se aleja de nosotros como un viento sin norte, la novela logre identificarse con una nueva ambición que vuelva a convertirla en un dispositivo necesario a la hora de descifrar los lenguajes menos aparentes y más significativos del mundo contemporáneo.

Los noventa años de Julien Gracq

Jordi Doce

La figura y obra de Julien Gracq, pseudónimo de Louis Pourier, precisan todavía en nuestro país de unas pocas palabras de presentación. A pesar de que casi todas sus novelas han sido publicadas en España (y esto incluye la aparición entre nosotros de su primera y espléndida novela, *En el castillo de Argol* (Siruela, 1997), publicada originalmente en 1938, y de *El mar de las Sirtes* (Galaxia Gutemberg, 1998), con la que ganó a su pesar el premio Goncourt) y de su condición de heredero directo del ejemplo de los surrealistas, la prosa inquieta y puntillosa de Gracq no ha encontrado muchos lectores entre nosotros. Escritor parco y ajustado, autor de un puñado de novelas y misceláneas fascinantes, su *status* en Francia no pasa de ser el de un escritor de culto: razón de más, por tanto, para que nos apresuremos a hacer justicia a sus logros[1].

Nacido en 1910 en el valle del Loira, la trayectoria vital de Louis Pourier se desarrolla sucesivamente en el pueblo de Saint-Florent-le-Vieil, en Nantes y en París, donde entre 1930 y 1935 cursa estudios en la Ecole Normale Supérieure. Su interés por la obra de Breton y Max Ernst data de ese período, así como sus frecuentes viajes a Inglaterra, que lo convierten en un ejemplar más de esa *rara avis* de floración intermitente: el francés anglófilo. En el verano de 1937 regresa a la casa familiar y escribe de un tirón *En el castillo de Argol*, que Corti publicará en enero de 1939 y que señala el nacimiento del escritor Julien Gracq. La reacción de la crítica fue extremadamente favorable; entre sus lectores más atinados destaca André Breton, a quien Gracq conocerá ese mismo verano en Nantes y con quien le unirá a lo largo de los años una gran amistad. No obstante, Gracq siempre se mantendrá a distancia del grupo surrealista, cuya disciplina interna e ideario político le son profundamente antipáticos. En 1949, tras la mala recepción crítica de su obra teatral *Le Roi pêcheur*, Gracq redacta una poderosa invectiva contra el mundo literario francés bajo el título de *La Lit-*

[1] *Es cierto, sin embargo, que Gracq disfruta en nuestro país de ilustres valedores, como Rafael Conte, que publicó una entusiasta reseña de* El mar de las Sirtes *en las páginas* de ABC Cultural.

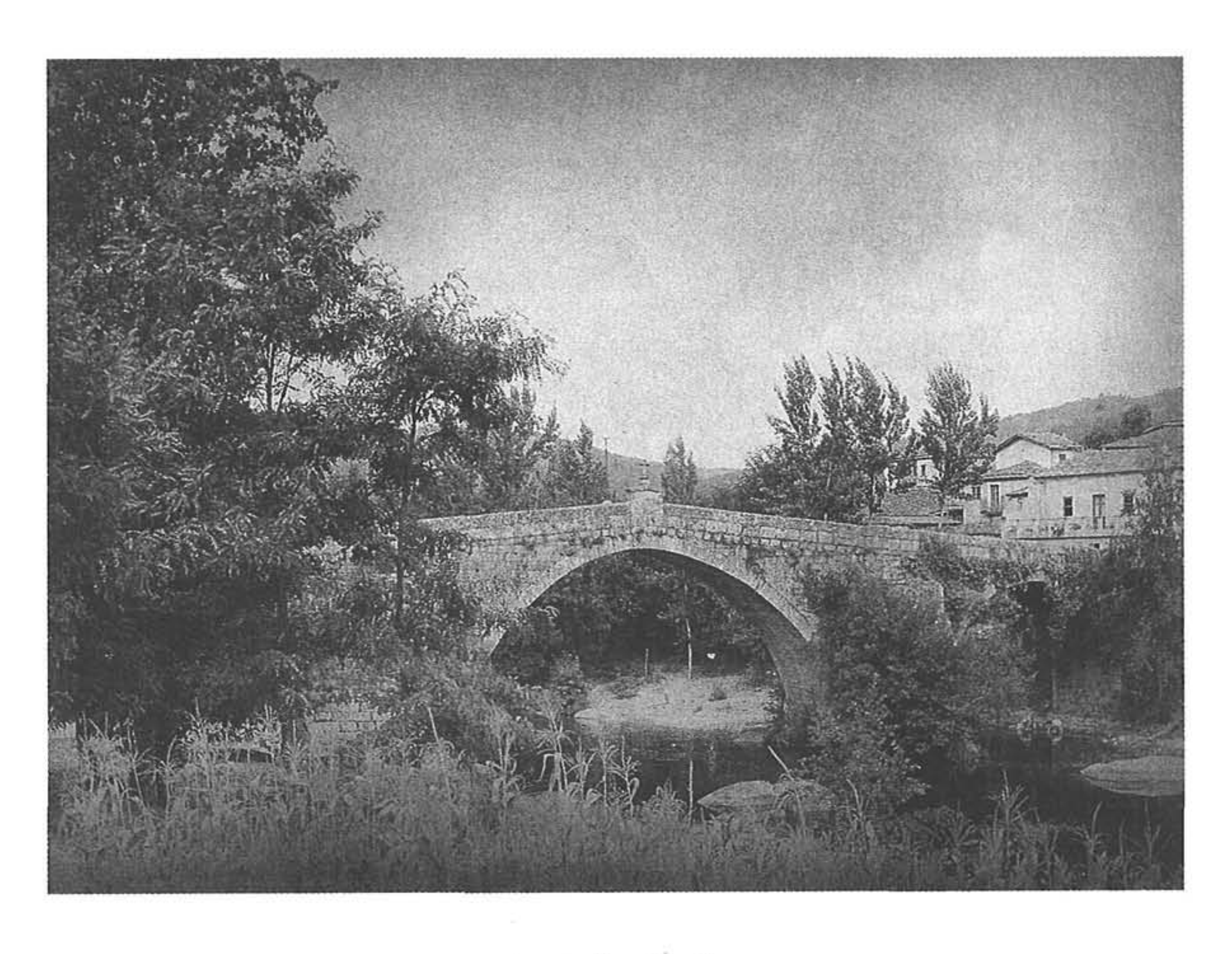
térature à l'estomac, que en cierto modo condiciona la respuesta a su obra en años posteriores. No en vano, Gracq se convierte en una figura marginal y reiteradamente crítica con las reglas del *establishment*. En 1947 entra como profesor en el Lycée Claude-Bernard, donde permanecerá hasta su jubilación en 1970, dedicando el resto de su tiempo a la escritura y los viajes a diversas ciudades europeas.

Otras novelas de Julien Gracq, aparte de *Au château d'Argol*, son *Un beau ténébreux* (1945), *Le Rivage des Syrtes* (1951) y *Un balcon en forêt* (1958), a las que hay que sumar el libro de cuentos *La Presqu'île* (1970), la obra de teatro *Le Roi Pêcheur* (1948), el libro de prosas poéticas *Liberté grande* (1969) y un temprano estudio crítico sobre la obra del gran maestre del surrealismo: *André Breton: quelques aspects de l'écrivain*. Sus obras completas, en dos volúmenes, fueron publicadas en 1989 por la Bibliothèque de la Pléiade.

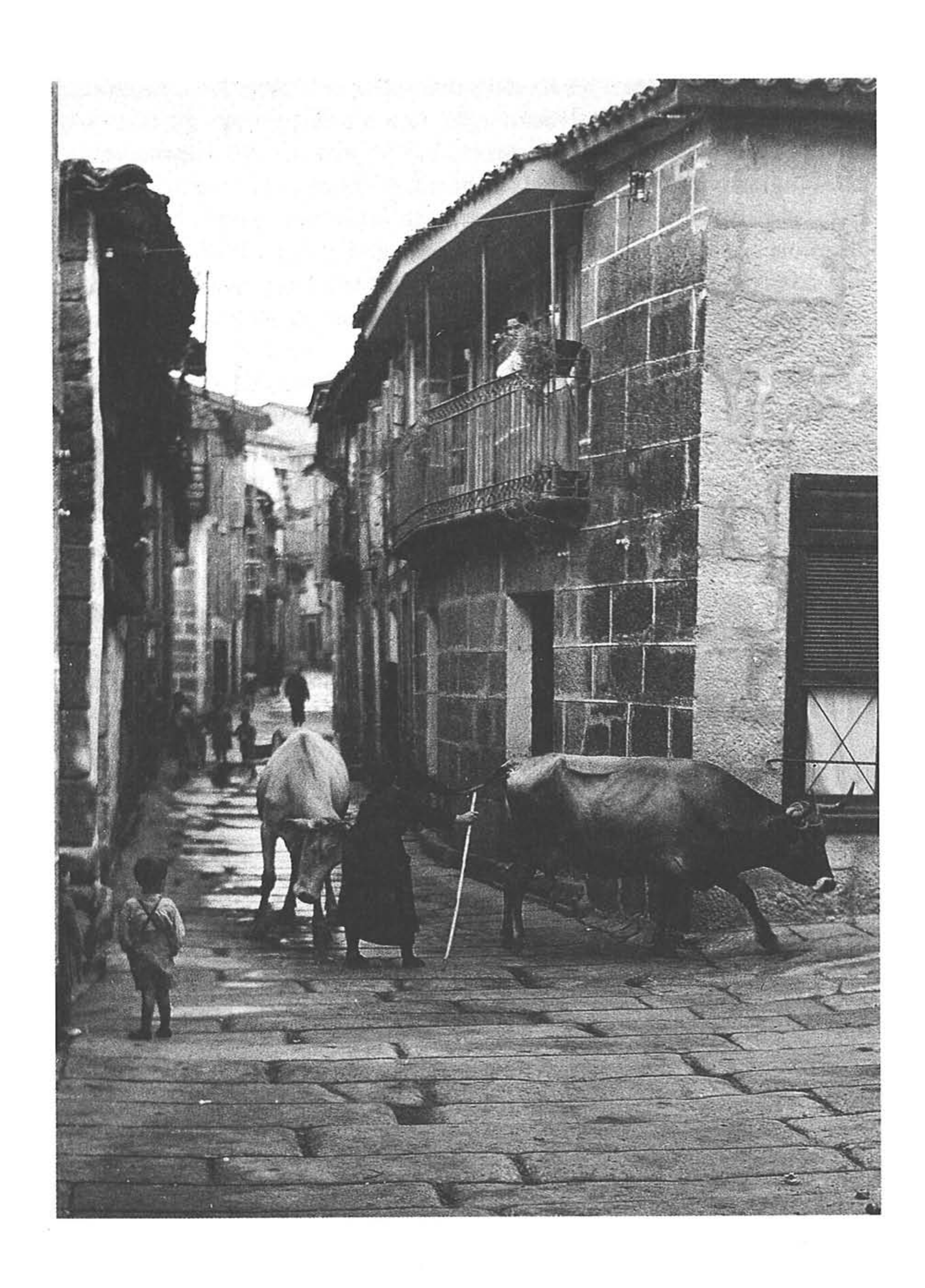
Las páginas que siguen pertenecen a las primeras dos entregas de sus diarios, publicadas por José Corti bajo el título de *Lettrines I* y *Lettrines II* en 1967 y 1974 respectivamente. Son, principalmente, las entradas de un lector ávido que hace recuento detallado de sus juicios, obsesiones e impresiones, condimentando el conjunto con breves toques de ironía y afilada perspicacia. Gracq es dueño de una prosa densa, un poco a la manera de Ernst Jünger, a quien tanto ha admirado, y uno de los placeres de estos dos volúmenes es sumergirse en el francés altamente literario y a un tiempo flexible de su autor: sus notas son perlas segregadas al hilo del pensamiento. Si bien aquí y allá asoman destellos de amaneramiento, la impresión final es la de hallarnos ante una mente alerta y nada complaciente. Gracq no se olvida de dar su opinión sobre escritores de lengua inglesa y alemana (que constituyen un estrato reconocible de su tradición), pero el grueso de estas notas nos dan una visión perspicaz y siempre esquinada de la literatura francesa, de la que se siente heredero en el mejor sentido de la palabra: su crítica, en ocasiones feroz, es la del condenado al enamoramiento.

Apuntaré, en este sentido, una curiosa ausencia. Apenas comparecen en estas notas las preocupaciones filosóficas que permean muchas de las ficciones de su autor: el Albert que decide leer a Hegel en el castillo de Argol, desilusionado con las explicaciones de un Platón o un Kant, no tiene sitio en estos volúmenes, que muestran sin embargo el interés de Gracq por cuestiones de retórica y estilística. ¿Decisión consciente o señal de cambio en su evolución intelectual? No es fácil responder a esta pregunta. *Lettrines* exhibe, en cualquier caso, el andamiaje que sustenta el edificio literario de Gracq, y lo hace con un orgullo que es el fruto evidente del esfuerzo y la inteligencia.

Como suele ocurrir en los mejores diarios, la gratuidad de la escritura es nuestro mejor seguro o salvoconducto. Gracq redactó estas notas al azar, sin un objetivo o principio director claro, y el resultado final es una miscelánea regida por la sola ley de la curiosidad y el placer lectores. Asistimos en estas páginas al vuelo de una mente absorta en sus propios intereses y obsesiones, a la que no le importa sino arrojar algo de luz en el confuso paisaje de la pasión. Para que un libro sea necesario, basta que lo sea para su autor. *Lettrines*, que he optado por traducir con el título aproximado de *Capitulares*, cumple largamente esta condición.



Puente San Clodio



Allariz (Orense)

Capitulares

Julien Gracq

Ficha de filiación de los personajes de mis novelas:

Época: cuaternario reciente.
Lugar de nacimiento: sin precisar.
Fecha de nacimiento: desconocida.
Nacionalidad: fronteriza.
Parientes: lejanos.
Estado civil: solteros.
Niños a su cargo: ninguno.
Profesión: sin.
Actividades: de vacaciones.
Situación militar: marginal.
Medios de existencia: hipotéticos.
Domicilio: no habitan jamás en sus domicilios.
Residencias secundarias: mar y bosque.
Coche: vehículo de propulsión secreta.
Yate: góndola o lancha cañonera.
Deportes practicados: soñar despiertos... noctambulismo.

Podría dedicar tal vez alguna tarde de lluvia a buscar los poemas en los que Valéry –bajo el barniz de un tono perfectamente uniforme– se divierte ensayando súbitas acrobacias sobre lo que son chistes de estudiante: por ejemplo, en el verso final de *Interior*

Et de la raison pure épargne l'appareil

pues la parte chistosa y bribona, el brusco giro encabritado –que tan evidentes son en su obra, y al cabo, tan simpáticos– están lejos de ausentarse de sus versos. Los comentaristas solemnes deberían inquietarse más a menudo por ese guiño de ojo azul que brilla de tanto en tanto, apenas un parpadeo. En este hombre endiablado, el relámpago de malicia nunca se halla muy lejos. Sus poemas están llenos de discretos codazos orientados en la dirección de los *happy few*.

En tanto que poeta, Valéry no tiene demonio. Como prosista, no deja de ser, si se quiere, el coloso del pensamiento de tarjeta postal. Con esto no pretendo hacerle de menos. Releo *Rhumbs*, y no sé qué impresión de cálida y traviesa delicadeza ofrecen al lector estas reflexiones azarosas: advertimos el brillo del ojo azul, nos sentimos en confianza, sin importar nuestro origen, como si sintiéramos que alguien nos propina discretos codazos. Hay una llaneza certera, admirable y socrática en el *habitus* de esta gran inteligencia.

No hay demonio, y con razón. Se trata del espíritu más mefistofélico de nuestra literatura. Es decir: ante todo, es el compañero que nunca cansa. Y como Mefistófeles, nunca hace nada malo. A su modo, es un amigo del hombre: el hombre es su bestia favorita. Sentimos que la estupidez, la astucia, la vitalidad del *pequeño dios del mundo* le excitan como el primer día.

Escritores ante los cuales, a propósito de su primer libro, la crítica vacila: no al hablar de lo más o menos conseguido, de las dosis respectivas de logros y defectos, sino de ese concepto, mucho más serio, que en deportes llamamos *categoría*: escritor o peso pluma, percherón o pura sangre. Al segundo o tercer galope de prueba nos decidimos: y hacemos una marca en la cola o en la crin, para simplificar.

Hemingway: si tuviera que escribir un estudio sobre él, lo titularía *Del don considerado como límite*. Pone en marcha un diálogo con la misma seguridad con que Sacha Guitry entra en escena: sabe que nunca nos aburrirá; mancha el papel con la misma naturalidad con que otros bajan las escaleras. Su mera presencia nos hechiza; luego salimos a fumar y dejamos de pensar en él. Esta suerte de talento, repetido de libro en libro, no admite incubación ni maduración, ni riesgo ni derrota: no es más que un entreacto.

En la caza de la palabra justa, dos razas: la de los pajareros y la de los ojeadores: Rimbaud y Mallarmé. El porcentaje de logros de los segundos es invariablemente mayor, su rendimiento tal vez no admita comparación... *pero jamás regresan con piezas vivas.*

A menudo me ha tentado preguntar a otros escritores de teatro –y saber así su respuesta de viva voz– si habían tenido con su primera obra (o quién sabe si con las siguientes) la misma curiosa experiencia que yo. Hará unos quince años, a punto ya de estrenar una obra, yo seguía los ensayos con un interés muy vivo. Pero el día en el que el primer ensayo general *con vestuario* liberó sobre el estrado su carga de disfraces y telas pintadas, un pánico desatado, glacial, se apoderó de mí al instante: tuve que agarrarme con

las dos manos para no correr hasta el director, Marcel Herrand, y decirle: «Mira, nos hemos distraído. Pero esto hay que pararlo ahora mismo. *Ha ido demasiado lejos*».

Los *Livres de Poche* acaban de reeditar a Julio Verne, incluyendo la totalidad de las ilustraciones de Hetzel, que el calor de la imaginación infantil ha soldado sin remedio a los textos. Apenas me llega la noticia compro los diez primeros volúmenes editados, me los llevo a casa, los desempaqueto como un ladrón, y el encanto regresa, algo gastado, sí, algo desvaído, pero encanto en cualquier caso, y siempre activo. Maravillosas las viñetas de *Cinco semanas en globo*, con el *Victoria* suspendido sobre los paisajes africanos, ya en las alturas o a ras de suelo, ya enorme o diminuto, ya a un lado o a otro, como una lámpara encendida o el ojo de Dios en el séptimo día.

A los doce años tuve a Poe; cuando tenía quince, a Stendhal; a los dieciocho, a Wagner; y a los veintidós, a Breton. Mis únicos y verdaderos maestros e intercesores. Y antes que todos ellos, pellizcando una a una las cuerdas estridentes de la espineta antes de que suenen bajo el martillo del *pianoforte*, tuve a Julio Verne. Lo venero, un poco como si fuera su hijo. Soporto mal que se le critique. Sus defectos y precipitaciones me enternecen. Lo veo siempre como un bloque en bruto sobre el que el tiempo se desliza sin agrietarlo. Me pertenece. Y no me avergüenza repetir que *Las aventuras del capitán Hatteras* es una obra maestra.

Proust: Contra Sainte-Beuve. No empieza a escribir bien sino tardíamente: la expresión sigue siendo blanda y algodonosa: es ya, sin duda, el estilo de *A la búsqueda del tiempo perdido*, pero como empapado o envuelto en papel secante. La visión parece sufrir una de esas miopías juveniles que la edad corrige en ocasiones de forma milagrosa.

Sólo los años podían determinar tal enfoque: todo ocurre como si él lo hubiera sabido de antemano, y hubiera decidido esperar practicando escalas.

Nunca he sabido cómo comportarme con Proust. Lo admiro. Pero la fascinación que me produce me hace pensar en esas bolsitas de sopa en polvo que, una vez en el plato, muestra una maravillosa brizna de perejil, reconocible incluso por su silueta. Lo admiro. Pero no sé si me gusta. Su aspecto e incluso ese recuperado movimiento de la vida no me hacen olvidar jamás la desecación previa.

No me hagan reír. Los surrealistas son a las pequeñas habilidades, a las aprendidas destrezas de la literatura vendible, lo que los técnicos atómicos a los expositores de una feria de muestras.

Curiosa enseñanza que un novelista puede extraer de Balzac: que personajes secundarios como Blondet, Nathan, de Trailles, Vandenesse, etc. viven con más fuerza en nuestra imaginación cuanto más obvio es que Balzac se olvida de ellos al cambiar de libro. El nombre y la función del poeta son los únicos lazos comunes, o casi, de las diferentes encarnaciones de Canalis. O, y aquí está la sorpresa, esta discontinuidad involuntaria de las imágenes, en lugar de bañar a los personajes en una imprecisa vaguedad definitiva, les comunica, por el contrario, un relieve estereoscópico. Aquí, de nuevo, a partir de la discontinuidad, el espíritu inquieto segrega por su cuenta el relieve.

Nos preocupamos siempre demasiado, en la novela, por la coherencia, por las transiciones. Pero la función del espíritu, entre otras, es engendrar hasta el infinito posibles conexiones entre una forma y otra: *flexibilidad* inagotable. El cine nos ha enseñado desde hace tiempo que cuando se trata de imágenes el ojo no hace otra cosa. El espíritu fabrica coherencia *sin cesar*. Por otro lado, es la fe en esta virtud del espíritu la que funda la famosa fórmula de Reverdy: «Cuanto más alejados en la realidad los términos asociados, tanto más bella es la imagen».

Dos tipos de escritores: los que se levantan por la mañana y se mueven o pasean descalzos (Diderot, Stendhal), y los que sin pensarlo se atan los lazos de su coturno en una suerte de acto reflejo (Hugo, Claudel). Nos equivocaríamos si pensáramos que unos son más naturales que otros. Nuestra literatura no es más que un poblado colonial donde los pies desnudos y los zapatos de tacón se cruzan: a la larga, unos y otros dejan de *verse*. Y aun junto a la chimenea hay mucha gente que no soporta las zapatillas.

El genio de Balzac, unido más íntimamente de lo que creemos a la poderosa vulgaridad de su necesidad de éxito. Todos aquellos valores que él querría comprar: las duquesas, el ministerio, la gran banca, son los que un gobierno sometería a plebiscito. Y, no obstante, cuántas cerraduras debió abrirle el mero hecho de sostener, como quien no quiere la cosa, el hilo del mundo *tal como es*... qué enorme terreno le permite cubrir en comparación con Proust, un *snob*, con Flaubert, que sólo tiene ambiciones artísticas, con Stendhal, cuya felicidad se reduce a escribir en un granero.

Hay estilistas de trazo grueso y estilistas del detalle: Balzac es un estilista de trazo grueso.

Breton. Ha tratado siempre las cuestiones artísticas con el gusto violento que uno suele experimentar por una blusa o un conjunto femenino desple-

gado con el primer sol de abril. Y si estableciéramos una cronología de sus admiraciones sucesivas, nos daríamos cuenta de que casi cada año ha presentado a sus amigos su *colección de primavera*. Del mismo modo que D. H. Lawrence no admitía otro material noble, en arquitectura, más que el adobe, pues se adelgazaba y desleía con las grandes lluvias, Breton sólo ha amado el genio en sazón (Rimbaud, Nouveau, Cros, Lautréamont y Jarry son «variedades precoces»); nunca ha querido recoger más que *campanillas*. Y que el mal caiga sobre el que piense mal: su crítica, en sus mejores momentos, es siempre una crítica hecha desde la emoción, de modo que el juicio frío y rancio debe hacerse a un lado: ante lo recogido, ante lo aspirado en *su esplendor*.

Correspondencia de Claudel con Gide, Suarès, etc.: cierto cómico se va de la lengua: la tierra firme polemiza con el mareo en alta mar.

El mundo de Dostoievsky: una sociedad bajo una tormenta de ideas, como un campo bajo una tormenta de granizo.

Psicoanálisis literario... crítica temática... metáforas obsesivas, etc. Qué decirles a esa gente que, creyendo estar en posesión de una llave, no dejan de disponer tu obra en forma de cerradura.

La fuerza de Claudel: recuerdo que un día, al girar el sintonizador de la radio en busca de una emisora, escuché salir del aparato la voz de una actriz recitando ese pasaje de *El intercambio* referido al teatro:

Il y a la scène, et il y a la salle...

y no sabiendo de qué se trataba, me quedé boquiabierto, estúpidamente inmóvil, como un conejo que levantáramos del suelo por las orejas.

El comportamiento privado del lector cara a cara con el escritor: determinado por presentimientos, inducciones vagas y un *tacto fisonómico* tan sutil como el que te lleva a abordar a una mujer en la calle. Escritores célebres, o poco célebres, que «reciben cartas»; otros, igual de célebres o de poco célebres, que nada reciben.

Los escritores que han tenido un «estilo católico», como Picasso su período azul. Curioso. Y más curioso aún: los escritores que lo resucitan a voluntad y que –tomando al mundo por testigo de este fenómeno molie-

resco– convocan a teólogos y doctores a reunirse en torno de su sagrada ventriloquia, sin olvidarse de hacer sonar las campanas.

Venecia: la zona norte de la ciudad –extraño refugio de todos sus aspectos negros–, donde apenas nadie se aventura, al ser el Puente de los Suspiros el único afectado por la emoción oficial del turista. La sombra fría, nórdica, cortante, que cae desde el inicio de la tarde sobre los *Fondamente Nuove*... sus aguas de un gris tórtola cercadas por el muro de un camposanto. No muy lejos, en un pequeño y frío canal, un depósito de góndolas fúnebres, helado y grotesco a un tiempo, como la flota de Borniol junto al muelle de la Estigia. El *Ghetto Nuovo*: ventanas como ojos cansados, fachadas hurañas que sudan un olor a miedo enmohecido y ruinoso que nos hace pensar en Shylock y en el pueblo apestado de Nosferatu: esperamos ver ratas en cualquier momento. Al fin, al borde del promontorio de los *Fondamente*, aislada del borde mismo del agua por un enorme jardín (¡en Venecia!), aquella mansión atrayente habitada por fantasmas, aquel enigmático Casino de espectros que me señalaba B. Por desgracia, aquel día estaba en reparación tras una pantalla de andamios.

Tabúes literarios: Toda época es testigo de un grupo de escritores –en ocasiones de segunda fila– a los que durante un tiempo nadie se atreve a atacar ni a criticar en medio de la universal malevolencia parisina, como si una armadura de arcángel los protegiera. Al verlos, lo primero es descubrirse, en confianza, como si estuviéramos en un entierro.

Le sigue una primera picadura, y el olor de la sangre flota de repente sobre las aguas. Prevenidos no sabemos cómo, nubes de tiburones acuden desde el fondo del horizonte, y ninguno se despide sin antes haber obtenido su bocado: se despedaza.

El genio de Edgar Poe, casi tan evidente en la elección de sus epígrafes como en la materia de sus cuentos. Aunque los encadenáramos unos a otros, su *timbre* original no dejaría de resonar con una misma limpieza y fidelidad absoluta.

Mallarmé: quisiera verlo escrito en la lengua más jerárquica, más solícita en sus señales externas de respeto... como en esa bella lengua alemana donde cada sustantivo explota majestuoso detrás de su mayúscula.

Poesía: yo no sé si la poesía, como suele decirse, ha tenido sus mártires, pero en nuestra época el más grande de sus confesores ha sido, sin lugar a dudas, *André Breton*.

Lo más sutil del hombre es la sexualidad.

Extraigo esta frase notable de un ensayo que no me ha dejado otro recuerdo.

No se puede probar aquello que se cree. No se puede, asimismo, creer en aquello que se prueba.

(Jünger: *El Muro del Tiempo*)

Y no dejan de gustarme las palabras de Thoreau en su lecho de muerte, replicando a los amigos que le hablaban de la vida futura (e imaginamos el gesto sin violencia, pero aun así un tanto *desbordado* del moribundo): «¡Un solo mundo a la vez!».

No se ha encontrado hasta ahora más que una categoría de personas que sostengan de tanto en tanto *que un par de botas valen más que Shakespeare* (Biélinsky): los escritores. Exclusivamente. Y, en lo que se refiere a este par de botas, hay incluso un escritor, y uno de los más grandes, que ha abandonado su pluma y se ha metido a fabricarlas: Tolstoï. ¡Paciencia! Sartre tal vez se le una: es nuestro gran escritor ruso.

Están los libros buenos y los libros malos. Pero el escritor, al ser también un lector, introduce una categoría como mínimo escabrosa: los libros que si bien profesa admirar como todo el mundo (y no hay por qué dudar de su buena fe), no se perdonaría jamás haber escrito. A éstos se suman los libros –infinitamente más raros, sin duda– que no admira y que, sin embargo, piensa le honraría haber escrito. Categorías vergonzantes, casi epidérmicas, propias del escribano, que son al gusto un poco lo que el deseo al amor, y que desde luego no están hechas para simplificar las relaciones siempre volubles y en ocasiones crapulosas que el literato mantiene con la literatura.

Lluvia. Paso la tarde y parte de la noche releyendo el *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, donde a Chateaubriand le abandona un tanto su genio. Quiere ser objetivo y sabio, y es frío: aburre. Cuando comparamos estas notas escrupulosamente refrigeradas con las *Mémoires*, se diría que comprendió demasiado tarde en qué consistía su aportación.

Lo que nos impacta, sobre todo, al leer este viejo libro de hace siglo y medio, es el oscuro y salvaje estupor que cayó a lo largo de quinientos años sobre los lugares más inspirados de la tierra gracias al sable otomano: el poder más puramente saturniano que haya surgido jamás sobre la tierra. Se

diría que el mundo –el mundo o la civilización, tanto da– no ha conocido en rigor más que dos plagas o calamidades absolutas y sin contrapartida posible: el diluvio y la conquista turca.

Me pregunto aún de dónde pudo surgir el humor de ese sueño en el que recibía una extraña postal, de la que al despertar sólo recordaba con una claridad singular la enigmática leyenda: *Grandes momentos de la Historia. Orillas del lago de Genesareth. Jesús predica a 187 metros por debajo del nivel del mar.*

Hojeando *Du côté de chez Swann* para averiguar el nombre de la casa de campo de la señorita Vinteuil, ese *Montjouvain* que es escapaba a mi memoria, unas pocas líneas sobre Gilberte en los Campos Elíseos detienen mi paso: se trata, en este punto, de la nieve sobre la balaustrada del balcón donde el sol que emerge deja «hilos de oro y reflejos negros». Es perfecto, no hay nada que añadir: he aquí una cuenta saldada en toda regla con la creación, y Dios pagado con una moneda que tintinea con tanta solidez como una moneda de oro sobre la mesa del cajero.

La *Academia Francesa* no sirve para nada. Su diccionario no tiene autoridad, su gramática está inconclusa. Por otro lado, tampoco es que moleste a nadie. ¿Por qué tomarla con esta querida antigualla, una de las curiosidades más folclóricas e inglesas que conservamos? No hay razón para estar *en contra* de estos hombres de muchas o pocas letras que se ciñen la espada y baten el tambor... basta, por supuesto, con permanecer fuera. Del mismo modo que no hay por qué pertenecer a los *Horse Guards* para divertirse con el desfile del cambio de guardia de Buckingham Palace.

¿Y ustedes me preguntan qué pienso de mis propios libros? Cosas infinitamente mejores, e infinitamente peores de las que ustedes piensan.

Breton me habla extensamente de su relación con Proust (corrigió para él las pruebas de *Côté de Guermantes*). De su apartamento, donde escondía comestibles en los armarios: bocados «muy delicados» que ofrecía a sus visitantes. Lo describe lleno de atención e interesándose en extremo por todos los que lo visitaban.

Habla también de las visitas del joven Aragon a Barrès: el nombre de Rimbaud acababa de ser pronunciado y Barrès fruce el ceño: no quería ni podía esconder su asombro ante lo que aquel galopín inconsecuente había logrado.

El papa como una *vedette* mundial, preso entre los micrófonos, las cámaras y las portadas de las revistas populares. Al mundo le encanta cada vez más verlo, a medida que se excusa cada vez más de escucharlo.

Gentes por lo demás delicadas y decentes, y que de seguro no soñarían jamás con abordar a un desconocido (que acaba de serles presentado) con la pregunta: «¿Qué, todavía enamorado?», se creen no obstante obligadas a decir desde el inicio, como si fuera un gesto de cortesía: «¿Y qué, tiene algún libro en curso?».

Hay dos pasajes de Shakespeare que me conmueven siempre de forma muy particular y que, sin embargo, pertenecen a escenas muy secundarias. En *Macbeth*, cuando Duncan avista el castillo donde va a ser asesinado:

This castle has a pleasant seat, the air nimbly and sweetly recommends itself unto our gentle senses

y la réplica posterior de Banco. La última vez que asistí a una representación de la obra, en el palacio de Chaillot, los graznidos de los vencejos en las almenas, tamizados por el texto de Shakespeare, perforaban mis oídos de modo muy distinto a los efectos de *estereofonía*.

El otro pasaje, en el quinto acto de *Hamlet*, cuando Hamlet vacila por un instante antes del duelo, mas luego se repone:

Not a whit: we defy augury: there is special providence in the fall of a sparrow. If it be now, t'is not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all: since no man has aught of what he leaves, what is't to leave betimes? Let be (en la versión cinematográfica de la obra, Laurence Olivier decía ese *let be* con genio).

¿Por qué estos dos pasajes? Uno, pienso, porque presiente, y el otro porque no presiente nada. Ninguna otra cosa me ha interesado jamás en el teatro, o casi.

La insatisfacción que me produce el teatro de Chejov, vista a través de una pieza como el *El jardín de los cerezos*: son piezas que parecen adaptaciones de novelas. El recuerdo molesto de otro posible medio de expresión no queda nunca lo suficientemente rebatido por el espectáculo. Por muy buenas que sean –lo que basta para hacernos olvidar la obra maestra– puede leerse en filigrana: *podría ser expresado de otro modo.*

Novalis: para convencerse del todo de que es un gran poeta habría que saber alemán. Pero no hay duda de que fue un gran suceso literario: es la primera vez que la literatura deja el Parnaso para acampar a orillas del lago de Genesareth.

Interrogo a Breton sobre su curioso intento –con Aragon, Vitrac y un cuarto cuyo nombre se me escapa– por poner en práctica el precepto del *Manifiesto: Salid a los caminos*. Echaron a suertes el punto de partida, que resultó ser un pueblo de Loir et Cher: a partir de ahí, avanzaron a pie azarosamente por el campo o bien siguiendo las vías del tren a lo largo de varias estaciones. Las cosas empezaron mal: la primera noche, Aragon tuvo un altercado con Vitrac, que regresa a París. Los ánimos, añade, se agriaron muy pronto: en los albergues se sospechaba de ellos y se les negaba alojamiento: las etapas largas por carretera aumentaron el sentimiento de malestar. Un tren de regreso a París y a la calle Fontaine terminó rápidamente con la escapada.

Y, sin embargo, este fracaso patético no puede, a mi juicio, testificar contra una empresa que sigue resultando ejemplar. El surrealismo es así, y tal es su gloria secreta: llena de puntos de partida que ninguna llegada podrá jamás desmentir.

La sensibilidad completamente ahistórica de Goethe, que lo aleja de nosotros. Del instante de su nacimiento, retiene solamente el ascendiente de Virgo: el de Chateaubriand, el de Napoleón.

Literaturas comparadas. Sentimos estima y genuina simpatía, ahora que tanto importa la Europa unida, por esos perforadores de fronteras, que tienden puentes entre dos orillas que se han ignorado por los siglos de los siglos, aun si lo que buscan no es tanto mejorar la circulación como la perspectiva.

Chirico emplaza la *instantánea* de sus cuadros entre dos segundos: aquél en el que el signo mágico acaba de ser trazado, en el que la palabra fatal acaba de ser proferida; y aquél en el que los muros de Jericó se desmoronan, en el que las flores del jardín se marchitan. A cincuenta años de distancia, comprendemos que las sombras extendidas a los pies de sus arcadas y estatuas no han reflejado jamás la luz del sol, sino más bien la del hongo atómico.

Una suerte de ley de la conservación de la energía se hace visible: a medida que la intensidad del relámpago crítico aumenta, la *masa* de la obra parece ingeniárselas para disminuir. Y ésta (es el caso del *nouveau roman*) se vuelve consciente de su no resistencia, presentándose ya acicalada, dispuesta para la disección crítica: *predigerida*.

He vuelto a preguntarme, una vez más, de dónde viene el encanto –siempre invariable– de *Roscoff*, ciudad semejante a esas mujeres que no tienen

«nada de particular», salvo ese dulce y misterioso poder de sugestión que sabe insinuársenos: podríamos vivir aquí.

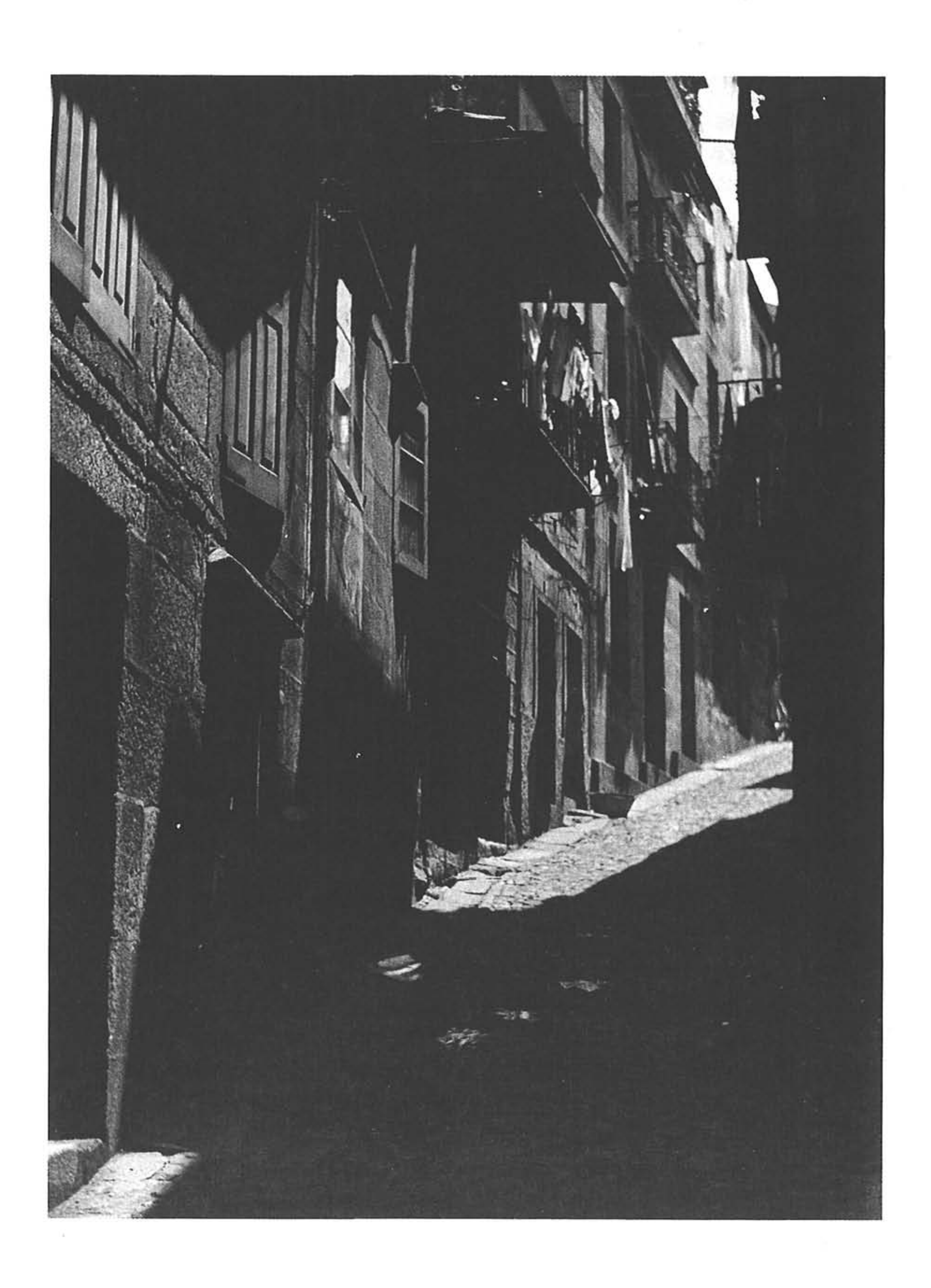
Y he vuelto a acordarme con total exactitud: los muy bellos árboles alrededor de la iglesia, cuyo campanario apenas logra hacerse notar, el pequeño paseo alineado de tamarindos donde caminé con T., y ese viento frío y vivaz que bate los parapetos de granito en cuanto el sol desciende, y que en ningún otro lugar se me antoja tan vigorizante.

En comparación, la fealdad de *Paimpol* me ha parecido deprimente, y capaz por sí sola de explicar el alto índice de muertes en el mar de los pescadores islandeses: no soportaban volver a verla.

Libros eróticos. Hoy en día, se multiplican como hongos. Ninguno de sus autores parece haberse dado cuenta por un instante de cuál es la regla de oro de su arte: en esta materia, nada es más poético, nada cuenta más que el primer paso, y aun ni tan siquiera ese paso: el primer gesto, la primera mirada transgresora. Una vez pasada esa sensación de fuego helado en la piel, de viento frío y ardiente semejante a la del que corre a ras de suelo ante un temblor de tierra y franquea el umbral de una garganta estrangulada, no hay nada... nada, esto es, que la pluma pueda usar. Sin embargo, ¿dónde está el apuntador benéfico al que estos autores deberían pagar para que les murmurara sin cesar al oído:

...Enough, –no more
T'is not so sweet as it was before?

Traducción de Jordi Doce



Vigo

CALLEJERO



Pontevedra

Los últimos mil días de Roberto Arlt

Álvaro Abós

El sábado 20 de mayo de 1939, una empleada de la Editorial Haynes salió de su trabajo al mediodía y fue caminando por la calle Río de Janeiro hacia Rivadavia. Un hombre que estaba parado en la puerta de una pensión, en Río de Janeiro al 200, la abordó[1].

Ella se llamaba Elizabeth Mary Shine, tenía 27 años y era la secretaria de León Bouché, director de *El Hogar*, una de las publicaciones de la editorial. Él tenía 39 y era Roberto Arlt, conocido escritor que en *El Mundo*, el diario matutino de Haynes, había hecho populares sus «aguafuertes porteñas». Ella, que no tenía buena vista, no lo identificó enseguida.

–¿La puedo acompañar, Elizabeth?

–Ah, señor Arlt. No lo había conocido.

Se habían visto ya varias veces, porque Arlt, además de escribir en *El Mundo*, lo hacía también en *El Hogar* y *Mundo Argentino*, que tenían su redacción y administración en el edificio, rematado con una cúpula poderosa, que se alzaba en la esquina de Bogotá y Río de Janeiro. No hacía mucho, Roberto y Elizabeth habían conversado sobre el casamiento del príncipe Eduardo de Windsor con la plebeya Walli Simpson, un tema que entonces estaba en boca de todos. Roberto sostenía que Walli era tan atractiva que por ella valía la pena perder un reino. Elizabeth, como buena hija de irlandeses, sostenía en cambio que a aquel noble inglés le faltaba coraje para subir al trono[2].

Aquél mismo sábado, Roberto la acompañó hasta la calle Iberá, en Núñez, donde ella vivía con la madre. Le dijo que, para hablarle, se había dado coraje tomando unas copas en el bar de Rivadavia y Río de Janeiro. El domingo 21 también se vieron y pasearon por la plaza de San Isidro.

[1] *Perrone, Alberto Mario:* Una vida que cambió el 20 de mayo de 1939, Sur, *Buenos Aires, 1.º de abril de 1990.*

[2] *Abós, Álvaró*: Mil días con Roberto Arlt, La Nación, *Buenos Aires, 16 de mayo de 1999. El autor entrevistó a Elizabeth Shine de Arlt en el geriátrico de Buenos Aires donde reside, en febrero de 1999.*

–Usted es casado, Arlt, y los hombres casados no me interesan –le advirtió ella.

–Pero estoy separado. ¿Hoy es domingo, los tribunales están cerrados? Bueno, mañana mismo hablo con el abogado para que inicie los trámites del divorcio[3].

Hacía tiempo que la miraba en la editorial, le dijo él, y que se había enamorado de ella. «Por fin te encuentro», le confesó ese domingo, antes de besarla por primera vez.

Una fotografía de la época muestra a Elizabeth con un corte de pelo a lo «garçon», morena, de ojos intensamente oscuros[4]. El padre había tenido una librería en la calle Florida –Mackern & Shine– de la que ella heredó «maravillosos libros ingleses ilustrados» y la familia era amiga de los Láinez, dueños de *El Diario*, donde Elizabeth trabajó un tiempo: era la única mujer de la redacción. Tras ser la secretaria del director en *El Hogar*, fue traductora y periodista en revistas femeninas. Pero eso sería años después, cuando murió Roberto y ella quedó viuda y con un hijo.

Durante los tres años que estuvieron juntos, Elizabeth acompañó a Roberto en sus andanzas por la vida bohemia de Buenos Aires. Compartían todo: teatros, cines, restaurantes, largas charlas en bares. Ella reconoce que nunca fue una especialista en literatura. En 1990 le confió a Alberto Mario Perrone que Roberto «me pidió que no los leyera (sus libros) porque me iban a entristecer. Ojeé *El amor brujo* por curiosidad, ya que él conservaba una foto de la jovencita protagonista de la novela y todo el tiempo me hablaba de ella» ¿Qué le decía Arlt de esa chiquilla cuya seducción por el protagonista Balder es el tema de la novela de 1932? «La había conocido viajando en tren. Me contó que fue a verla y la tomó del mentón y le dio un beso en la boca y él le dijo que tenía esposa. Me contó que al principio ella defendía su pudor, pero resultó que no era virgen. Aquello concluyó cuando la chica le reveló que había tenido relaciones antes. No la volvió a ver nunca más»[5]. Elizabeth recuerda haber leído otro fragmento, en *Los siete locos*, donde el personaje describe un prostíbulo en la calle Rincón. «Es el día de hoy que hablan de esa calle y me da un estremecimiento»[6].

[3] *Perrone*: ob. cit.

[4] *González Lanuza, Eduardo*: Roberto Arlt, *Colección «La Historia Popular», Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971.*

[5] *Perrone*: ob. cit.

[6] *Conversación con el autor, 1999.*

Muchos de los episodios que relata Elizabeth tienen que ver con escenas de las novelas de Arlt, con sus cuentos o con sus aguafuertes. ¿Se los contó Roberto, los vivió, los leyó en los libros y artículos de él? «Como buen novelista, Roberto era un globero fenomenal», reconoce Elizabeth.

La madre de Elizabeth le espantaba los novios («yo contaba con muchos festejantes pero mi madre me tenía completamente dominada y nunca había salido con un muchacho»)[7]. Una persona como Arlt, con su fama de extravagante, no podía caer bien a una madre así. «Mi madre se llamaba Julia Wilmort y murió en 1987 a los 106 años».

El primer regalo que Roberto le hizo a Elizabeth fue la novela *El hombrecillo de los gansos* de Jakob Wasserman. También le regaló novelas del portugués Eça de Queirós, al que Roberto admiraba. Como Julia tenía una criada gallega que hablaba todo el tiempo, él se fijaba en el almanaque para ver a qué santo estaba dedicado el día y entonces le advertía a la empleada que debía guardar silencio por respeto a ese patrono. El segundo obsequio tangible de Roberto fue un jamón. Durante mucho tiempo estuvo comiendo por las noches lonchas de jamón con huevos fritos en la casa de la calle Iberá. «En cierta oportunidad en que no me sentía bien –cuenta Elizabeth– me fui a acostar y como mi madre jamás cenaba, mi festejante dio fin, él solito, a una brótola con salsa de anchoas y un flan de naranja de los que se hacían con seis huevos. Al día siguiente, me llamó por teléfono y me dijo: «Decile che a tu 'drema' que cocina muy mal. No me sentí bien anoche»[8].

Según Elizabeth, Roberto no se llevaba bien con Julia aunque «a veces era capaz de decirle que la quería más que a la propia madre».

¿Qué publicó Roberto en estos años? En 1939, el cuento *Las fieras*, aparece en la *Antología de Cuentistas Rioplatenses de Hoy*, compilada por Julia Prilutzky Farny. En 1941 *Un viaje terrible*, relato que ya había aparecido en revistas, se reedita como el número 6 de la colección semanal *Nuestra Novela*, creada y dirigida por Alberto Insúa. En ese mismo 1941, la editorial Zig Zag de Chile le publica, durante su estancia en Santiago, un libro de cuentos: *El criador de gorilas*. Y a lo largo de esos años salen sin pausa cuentos en *Mundo Argentino* y *El Hogar*: quince cuentos en 1939. En 1940, fueron cinco. En 1941, dos. En 1942, el año de su muerte, cuatro[9].

[7] *Perrone*: ob. cit.

[8] *Urondo, Francisco*: Roberto Arlt, intimidad y muerte, Artiempo *N.# 1, Buenos Aires, octubre 1969. La misma entrevista, ampliada, fue publicada en* Cuadernos Hispanoamericanos *N.# 231, Madrid, abril 1970.*

[9] *Borré, Oamar*: Arlt y la crítica, *Ediciones América Libre, Buenos Aires, 1996.*

El 18 de marzo de 1940, el Teatro del Pueblo, al que Arlt entregó toda su producción teatral (salvo *El fabricante de fantasmas*, que en 1936 estrenó, con un gran fracaso, la compañía comercial de Milagros de la Vega y Carlos Perelli) había puesto en escena *La fiesta del hierro*. Arlt dividió los derechos de autor cobrados por esa obra en dos partes, la mitad fue para la hija de Arlt, Mirta y la mitad para Elizabeth. Con los quinientos pesos que le dio Roberto (agregando cien de su bolsillo) Elizabeth compró un anillo de brillantes que sirvió como alianza de bodas ya que él «no usaba cintillo porque sus ideas eran las de un comunista sin ser un militante»[10]. Arlt también mantenía a su anciana madre Catalina Lopztraibizer, que vivía en Cosquín. Lila, la única hermana de Arlt, con la que éste tuvo una relación estrecha, había muerto en 1937. «El sueldo de *El Mundo* –relata Raúl Larra– no resuelve todos sus compromisos, a pesar de que lleva una vida modesta. Por eso, cuando un amigo le propone colaborar con un nuevo diario, *Santa Fe de Hoy*, por una retribución de ciento cincuenta pesos mensuales, acepta encantado... Si transcurre el primer día del mes sin recibir el giro, le telegrafía al amigo inquiriéndole noticias...»[11]. Arlt le enviaba cada mes 40 pesos a su hija, y la misma suma a su esposa Carmen Antinucci y a su madre. Estos apremios explican que dedicara tiempo y energía a sus proyectos industriales, en los que veía una posibilidad de salvación económica.

Arlt había inventado un procedimiento para fabricar medias de mujer cuyo punto no se corre en la malla. Lo registró en 1934, renovó la patente el 12 de enero de 1942, y acompañó una memoria donde escribe las cinco fases del proceso de vulcanización de las medias. La atracción de Arlt hacia las ciencias se manifestaba en algunos de sus personajes: Silvio Astier, protagonista de *El juguete rabioso*, había inventado un cañón; Balder, en *El amor brujo*, era proyectista; Erdosain, en *Los siete locos*, había delineado el plano para una fábrica de fosgeno e inventado la rosa de cobre, una tintorería para perros y unos puños de camisa metalizados. «Inventar es para Arlt condición divina: inventando, el hombre se asemeja a Dios. Inventa sueños y sueña inventos» (Raúl Larra).

Para explotar el descubrimiento de las medias de mujer que no se corren, Arlt se asoció con el actor Pascual Nacaratti, creando una sociedad llamada «Arna». Mientras Nacaratti busca créditos, Arlt alquila un taller en Lanús en el cual se instalan algunos aparatos: un autoclave, un barómetro, una pierna de duraluminio[12]. En Córdoba y Larrea, en una de las tantas pie-

[10] *Larra, Raúl:* Roberto Arlt, el torturado, *Ediciones Ameghino, séptima edición, Buenos Aires, 1998.*

[11] *Larra:* ob. cit.

[12] *González Lanuza:* ob. cit.

zas de pensión que ocupó con Elizabeth, Arlt tenía un tubo de oxígeno y grandes cantidades de caucho, que compraba, para experimentar, en cuanto disponía de algún dinero. Un día lo visita Leónidas Barletta y encuentra todo el techo salpicado con caucho. –Fue un accidente. Estoy experimentando, ¿sabes? –se disculpa Roberto[13].

Según Elizabeth, Pablo Mounier, la persona que le vendía el caucho, le aconsejaba que abandonara esa idea. «Pero nadie podía con él. Como escribía sus notas en veinte minutos, le sobraba tiempo para sus locuras y vagabundeos». Arlt había abandonado el proyecto de las medias por irrealizable, pero tornaba a aferrarse a él cuando estaba acosado por la falta de dinero. «Era una obsesión, una desesperación». Elizabeth le dijo a Francisco Urondo en 1969 que «las medias quedaban cubiertas por una malla gruesa, ¿qué mujer se va a poner eso, si parece piel de pescado? Pero él, por mi oposición a su proyecto, me consideraba una enemiga»[14].

Cualquier motivo era bueno para que Elizabeth y Roberto pelearan. Por ejemplo: habían comprado un terreno en La Lucila, a pagar en cuotas. Arlt no sólo hacía infinitos planos para la futura e hipotética casa que iban a levantar, sino que, además, pensaba en quiénes iban a ser los invitados: él quería invitar a alguien, a ella no le gustaba y por eso ya se peleaban[15].

Pero volvamos atrás, a aquel domingo de 1939 en que él se le declaró. «Me preguntó si me animaba a casarme con él, ya que estaba enfermo del corazón. Lo miré y eso (que estuviera enfermo) me pareció algo imposible de creer. Estaba generoso, jovial, activo. Lo mejor de él era su espontaneidad. Cuando debía volcarse en algo sabía hacerlo y se daba por entero, siempre a las risotadas». Según Elizabeth, los prometidos trámites de divorcio con Carmen los inició con un abogado de nombre Barberis. ¿Qué le decía sobre su relación con Carmen? «Hacía tiempo que sea había separado de su primera mujer, la pobre Carmen, que estaba muy enferma de tuberculosis en Córdoba. La relación matrimonial, según me dijo Roberto, había durado poco tiempo».

Roberto y Elizabeth se querían y, al mismo tiempo, se rechazaban. «Los dos éramos terriblemente celosos. Antes de que saliera para Chile, yo le aclaré que no tenía vocación de Penélope y él se puso furioso. En realidad había comenzado un pulóver, pero no tenía intención de terminarlo y empe-

[13] *Larra*: ob. cit.
[14] *Urondo*: ob. cit.
[15] *Arlt, Mirta y Borré, Omar*: Para leer a Roberto Arlt, *Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985.*

zar de nuevo... A veces él me pegaba en la calle, pero yo le devolvía. En el 41, antes de hacer un viaje a Campana, quiso hacer el amor pero no quise; entonces, se puso furioso y me dijo: 'En este viaje me voy a morir', y se fue... Cuando se fue a Chile, quería hacer un viaje largo, quería librarse de mí. Sufríamos mucho. Yo también hubiera querido encontrarme una provinciana, con uno de esos filtros que me hiciera olvidar de Roberto. Era un sufrimiento, pero también era una necesidad estar juntos. Era un amor a pesar de nosotros»[16]. Raúl Larra describe aquella relación como «tempestuosa, con grandes remansos de dicha y violencias de borrasca»[17].

En algún momento de la década del treinta a Arlt le descubrieron una afección cardíaca. Se le prescribió un tratamiento que incluía ejercicios físicos. Junto a dos amigos, uno de ellos el escritor Córdova Iturburu, se inscribieron en la YMCA, en cuyo gimnasio practicaron deportes. Arlt retrató algunos personajes pintorescos que allí conoció en su aguafuerte *Motivos de la gimnasia sueca* y también en un cuento, *La clase de gimnasia*. Pero la decisión de cuidar su físico nunca fue muy sólida. Relata su amigo César Tiempo que Arlt «era un ciclotímico. Tan pronto se inscribía en la Young Mean y soñaba con triunfar en clamorosos campeonatos internacionales de boxeo o de natación, renunciaba al café y al cigarrillo (el café y el cigarrillo que terminaron por matarlo) y se sentaba tieso y recto como una columna, tan pronto... tomaba tantas o más tazas de café que las que le atribuyen a Balzac, fumaba como un murciélago y escribía alucinado, desmoronándose sobre la máquina, olvidando las prescripciones de su profesor de gimnasia, prescripciones que nos repetía, vocalizando estentóreamente, a sus amigos de la línea de cafés que, partiendo desde el *Tortoni* de la Avenida de Mayo, llegaba hasta el *Paulista* de Rivadavia y Rivera Indarte...»[18].

Arlt no tomaba en serio sus síntomas, si bien, recuerda Elizabeth, algún sacrificio hacía, como abandonar los cigarrillos rubios que fumaba. Visita por segunda vez a un médico que tiene su consultorio en un noveno piso. «Doctor, le dice, los adelantos en su ciencia son muy relativos. Hice todo lo contrario de lo que usted me indicó; acabo de subir por la escalera y estoy lo más bien»[19].

Uno de los médicos de Roberto, el doctor Blas Molina, le recetaba inyecciones que, finalmente, aparecieron en el cajón de su escritorio en el dia-

[16] *Urondo*: ob. cit.
[17] *Larra*: ob. cit.
[18] *Tiempo, César*: A un cuarto de siglo de la muerte de Roberto Arlt, El Día, *La Plata, 9 de agosto de 1967.*
[19] *González Lanuza*: ob. cit.

rio, sin haber sido utilizadas. Tampoco quería ir al dentista. Le daba terror el torno. Por eso tenía la dentadura a la miseria. Temía dormir con la luz apagada. Elizabeth: «Sólo lo podía hacer cuando yo estaba con él y lo calmaba. Las pesadillas lo torturaban...»[20]. A pesar de su fobia a los médicos, a veces Arlt simpatizaba con alguno, como el doctor Eladio Di Lala, «noble amigo de sus enfermos» según reza la dedicatoria que estampó en *Un viaje terrible*.

La vida de Roberto Arlt durante sus últimos tres años gira alrededor de cuatro mujeres: Elizabeth, su amante y luego su esposa; Mirta, su hija; Carmen Antinucci, su primera mujer, y su madre Catalina Lopztraibizer, triestina, a quien Roberto llama Vecha.

Ni el padre (de nombre Karl y nacionalidad alemana) ni la madre llegaron a dominar nunca el habla de los argentinos. Eduardo González Lanuza ha trazado este retrato de Vecha: «Tiene origen campesino, pequeña talla y grandes ojos. Fanática de la religión del orden, capaz de utilizar los residuos en sucesivos avatares de inverosímiles empleos. Zurce sobre los remiendos antes de reconocer que una prenda de vestir ha llegado a su fin. Persigue una mota de polvo sobre sus míseros muebles que relumbran, siempre recién barnizados, y sabe inmovilizar ilusorias monedas en flacas alcancías. En la casa se habla alemán, y las virtudes de ambos cónyuges sumadas, no la hacen demasiado confortable»[21].

Según Raúl Larra, Roberto heredó de su madre «unos grandes ojos castaños, con un destello singular, ojos que de pronto parecen lejanos, como horadando lo inmediato, ojos que expresan la vida interior, y también un aferramiento al entorno. La madre es novelera, inventará historias, y hacia el final de su vida, sola en Cosquín, se refugiará en las ciencias ocultas y frecuentará a Nietzsche y a Wagner. Ella le lega a Roberto su novelería, su imaginación exaltada y rica...»[22].

He hablado más arriba de cuatro mujeres. Quizás haya que agregar una quinta, su hermana Lila, cuya temprana desaparición, en 1937, fue para Roberto y para su madre, un dolor que nunca cesó. Una carta de Roberto a Lila, no fechada pero que por los datos que contiene podría datarse en 1930, traza una dura descripción de las relaciones familiares que ligaban a los Arlt. «Al lado de ella (Carmen) no he estado nunca cómodo, nunca alegre, ella, como mamá y como papá, lo único que han sabido hablar es de dinero, siempre de dinero»[23].

[20] *Conversación con el autor.*
[21] *González Lanuza*: ob. cit.
[22] *Larra, Raúl*: ob. cit.
[23] *Borré, Omar*: ob. cit.

Una carta de Vecha (circa 1940), comienza con un pésimo augurio: «Querido Roberto: No me siento nada bien y quiero decirte una cosa antes de morir». Sin embargo, Vecha no murió entonces sino que tuvo que atravesar el trance de enterrar a su hijo –como antes había enterrado a Lila– y sobrevivirlo ocho años. Escribe la madre al hijo, con su pintoresca ortografía: «Te ruego para el bien de tu alma para tu salvación, buscate un fraile o un cura y confesate y comulgá y decile que también te de el sacramento de la confirmación que tú no lo recibiste, contale toda tu vida y él te aconsejará pues querido hijo quiero decirte que lo que enseá la religión católica es la pura verdad y sepas que en la Santa Eucaristía hai Jesucristo vivo Dios omnipotente, a mí, miserable pecadora me dio la grazia de verlo con estos ojos corporales... a la Mirta decile que crea en Dios y que se confiese y comulgue pues recibio el Sacramento Del Matrimonio sin hacerlo y fue un sacrilegio, te digo todo esto porque deseo el vuestro bien... te digo querido Roberto que tu morte es mui probable que sea istantánea y se no estás preparado que será de tú en el otro mundo, que Dios me mande todas las penas a mi pero que te salve a tu... A la Carmen de sile también que sea buena y que yo le perdono sus cartas ofensivas... Termino esta pidiendote perdon por la poca instrucción religiosa que te di en tu infancia y te ruego no desprecies lo que te pido que es la voz de Dios que por mi medio llega hasta tu. Con toda mi alma te abrazo y te vendigo y siempre rezaré por tu. Su mama Catherina Lopztraibizer de Arlt»[24].

Las admoniciones de Vecha debieron afectar a Arlt, que siempre había sido sensible a los actos de adivinación: sobre las ciencias ocultas trata el folleto que Juan José de Soiza Reilly le había editado a los 20 años[25]. Arlt recurría a horóscopos, adivinos y tiradores de tarot. Un tal Alpherat, especialista célebre en la época, a cargo del consultorio astrológico de *Mundo Argentino*, sostiene que en 1940 Arlt le pidió que le enseñase astrología. «Lo primero que tuve que hacer fue levantar su plano natal. Y no me asombró lo más mínimo que el cielo acusase una potencia casi sísmica. La poderosa conjunción de Júpiter con Urano en el signo del Fuego de Sagitario, se enlazaba con una triple conjunción de Marte, la Luna y Mercurio... Recuerdo que en una noche inolvidable en la que me confesó (son sus palabras) que sentía 'dolor de muelas en el corazón', le dije que su nombre perduraría entre los valores más altos de América. Y agregué: 'No soy yo

[24] *Borré, Omar*: ob. cit.

[25] *Arlt, Roberto*: Las ciencias ocultas en la Ciudad de Buenos Aires, *Tribuna Libre, Buenos Aires, 1920. Es el primer escrito publicado por Arlt, si se exceptúa el* Diario de un morfinómano, *supuestamente publicado en Córdoba pero de cuya existencia muchos investigadores dudan ya que hasta el momento no pudo ser hallado ejemplar alguno.*

quien te lo dice. Es tu cielo'». Por esos años, Arlt le solicitó a Xul Solar que hiciera la carta astral del personaje protagónico de *El desierto entra a la ciudad*, la obra que estaba escribiendo[26].

La cordobesa Carmen Antinucci pertenecía, según Eduardo González Lanuza, a «la muy honorable casa de los Antinucci, donde se desconfía de la bohemia, en especial de la involuntaria, con idéntica convicción que en el resto de las familias de la docta»[27]. En esa casa entra Roberto, un porteño que ha ido a parar a Córdoba para cumplir con el servicio militar en el Regimiento 13 de Infantería con sede en Alta Córdoba, pero que prolonga su residencia, «por la mano de Carmen, una de las hijas pianistas, que se ha enamorado de él... Carmen tiene tres años más que su pretendiente, unas tosecitas pertinaces y algunas décimas a la caída de la tarde»[28]. Se habían conocido durante una función cinematográfica; él estaba en la platea y ella en un palco, pero él la miró todo el tiempo. «Es una jovencita menuda de tez muy blanca, delgada y rubia. Después de algunos intentos frustrados, Roberto consigue entablar conversación, una conversación que culminaría en breve noviazgo. Y a pesar de la fuerte oposición de la familia, Roberto Arlt y Carmen Antinucci se casan. Los Antinucci eran italianos enriquecidos que habían hecho la América con un negocio de ramos generales en Las Perdices (Córdoba) y proyectaban regresar a Italia pero la muerte repentina del padre y la pésima administración de la viuda, que queda con doce hijos, los conduce paulatinamente a la bancarrota»[29]. Respecto a los sentimientos que su suegra alentaba hacia Roberto, Carlos Correas cita esta anécdota: cuando a la madre de Carmen le dijeron que su yerno había publicado un libro titulado *Los siete locos*, agregó: «Y con él, ocho»[30].

Que Carmen hubiera ocultado a Arlt su tuberculosis fue una de las causas del naufragio matrimonial, cree González Lanuza. La boda se celebra en 1922. El novio condesciende a coserse unos puños postizos a las mangas de su camiseta y oculta su pechera con otra igualmente postiza con su correspondiente cuello Mey. La novia trae una dote modesta pero nada desdeñable: unos 25.000 pesos, con los que adquirieron un terreno en la calle Lascano del barrio porteño de Villa Devoto y comenzaron a construir una casa (que nunca se terminó) recibiendo la ayuda del padre de él, aquel terri-

[26] *Arlt, Roberto*: El desierto entra a la ciudad, *Editorial Futuro, Buenos Aires, 1952. Esta obra póstuma lleva en su página 64 esa carta astral de Xul Solar. El testimonio del astrólogo Alpherat figura en* Roberto Arlt, el desbordado, Mundo Argentino, *1 de octubre de 1958.*

[27] *González Lanuza*: ob. cit.

[28] *Arlt, Mirta y Borré, Omar*: ob. cit.

[29] *Arlt, Mirta y Borré Omar*: ob. cit.

[30] *Correas, Carlos*: Arlt literato, *Atuel, Buenos Aires, 1996.*

ble don Karl, en una época en la que padre e hijo habían atenuado sus pésimas relaciones[31].

¿Por qué se deshizo la pareja de Carmen y Roberto? La carta de Roberto a Lila más arriba citada, contiene un auténtico catálogo de agravios conyugales: «de cariño no sabe esa mujer», «tiene un corazón de piedra», «es dura, parece tan fría que en los momentos más álgidos no pierde nunca la calma y combina algo para dañar o herir», «nuestra madre una egoísta, nuestro padre un egoísta, qué querés», «qué decirte de la casa Antinucci, la casa Arlt y la casa Antinucci han sido las peores que me ha sido dado conocer en mi vida», y así continúa interminablemente; el mismo Arlt se da cuenta de que está enhebrando una letanía y se disculpa ante Lila: «necesito desahogarme». Luego relata a la hermana que «he llorado hasta por las calles al pensar en el desastre que era mi vida cuando todos los acontecimientos exteriores sólo debían proporcionarme felicidad, orgullo, alegría. Soy el mejor escritor de mi generación y el más desgraciado».

A pesar de todo, en 1933, cuando se publica *El jorobadito*, Arlt estampa la siguiente dedicatoria: «A mi esposa Carmen Antinucci. Me hubiera gustado ofrecerte una novela amable como una nube sonrosada, pero quizá nunca escribiré obra semejante. De allí que te dedique este libro, trabajado por calles oscuras y parajes taciturnos, en contacto con gente terrestre, triste y somnolienta. Te ruego lo recibas como una prueba del gran amor que te tengo. No repares en sus palabras duras. Los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas. Por eso no encontrarás aquí doradas palabras mentirosas, ni verás asomar el pie de plata de la felicidad, pero tú, que eres comprensiva y tan amiga mía, recíbelo como recibiste mis otros libros, escritos bajo tu mirada pensativa. Tu agrado será mi mejor premio»[32].

La hija de Roberto y Carmen, inscripta como Electra Mirta, nació en 1923 en Cosquín. Durante algunos años vive con sus padres en Buenos Aires; durante otros tantos, lo hace en Córdoba, o en Cosquín, capital nacional de los enfermos tuberculosos. A los quince años se escapa de casa con un capitán de aviación. Arlt recurre a Raúl Alejandro Apold, quien luego sería el zar de las comunicaciones durante la época de Perón, y que hacia fines de la década del treinta era un ambicioso periodista de *El Mundo*: debido a sus funciones como cronista en la Casa de Gobierno, Apold tenía muchos vínculos oficiales. Arlt le pide apoyo para que los superiores fuercen al oficial seductor a contraer matrimonio con su hija, lo

[31] *Arlt Mirta y Borré Omar*: ob. cit.
[32] *Roberto Arlt*: El jorobadito, *Editorial Librerías Anaconda, Buenos Aires, 1933.*

que sucede. Según González Lanuza, Arlt, «en insuperable prueba de amor paternal, alquila un jacquet y se embute en él para participar de la ceremonia. El supremo sacrificio no se ve compensado por la escasa duración de la pareja»[33].

Cuando la entrevisté en 1999 Elizabeth, a pesar de la agria enemistad que la separa de Mirta, reconoció que Roberto adoraba a su hija con locura. Cuando venía a Buenos Aires, Mirta visitaba a su padre en las pensiones en las que Elizabeth y Roberto vivieron durante los tres años de su relación. Lo hacía por las mañanas, cuando Elizabeth se iba para su trabajo en Haynes. En una carta, Roberto explica a su hija su propia relación con Elizabeth como un amigo lo haría con una amiga: «Elizabeth y yo, como siempre, lágrimas y sonrisas, besos y patadas. Como de costumbre, somos la piedra del escándalo de las honradas pensiones. Es el amor»[34].

Hacia 1941, la situación afectiva de Arlt era la siguiente: estaba roto su vínculo con Carmen, tan enferma que moriría en algún momento de ese año; su madre ya anciana, de la que era el único sostén, le pronosticaba lúgubres futuros y le formulaba admoniciones religiosas; su hija adolescente se había fugado con un hombre mucho mayor, se había casado de apuro, para luego separarse antes de cumplir los 20 años; Arlt estaba enamorado de Elizabeth pero el vínculo era conflictivo y además, clandestino por la presión de los comunes patrones de ambos; su querida hermana Lila había muerto joven.

A fines de 1940 Roberto Arlt, que ya había hecho otros viajes como enviado especial de *El Mundo* (a España, Marruecos, Uruguay, Brasil, la Patagonia) recibe de Carlos Muzzio Sáenz Peña, su director, el encargo de iniciar una larga gira por América, hasta México. El viaje se inaugura en Chile donde Arlt se halla en diciembre de 1940. Durante ese mes y enero de 1941 el diario publica tres artículos del enviado en los que se analiza la situación económica y social del país andino, gobernado por el Frente Popular que integraban socialistas, comunistas y radicales.

Arlt suspende con este viaje un momento complicado de su vida. ¿Qué hace en Chile? ¿Qué significa ese viaje para él? Según Elizabeth, Arlt convenció a Muzzio para que lo enviara a ese periplo americano. «Se había peleado conmigo y quería irse... Cuando se fue, ya nos habíamos amigado, aunque nos volvimos a pelear por carta». De este tiempo, según el relato que Elizabeth hizo a Urondo, data el episodio de las cartas: «Un día voy a

[33] *Sobre la intervención de Apold en el episodio, cfme: Calki,* El mundo era una fiesta, *Corregidor, Buenos Aires, 1977. Corroborado en la conversación de Elizabeth Shine con el autor.*

[34] *Borré*: ob. cit.

trabajar y me encuentro con una serie de sobres escritos con su letra y dirigidos a distintos amigos de la redacción. Todavía era temprano, no había llegado nadie y me apropié de ellos y los abrí: decía cosas espantosas de mí, incluso intimidades. Hice desaparecer las cartas y al rato me avisaron que tenía una llamada de larga distancia: era él desde Chile que me decía arrepentido: 'hice una gran macana, les mandé unas cartas a esos piojosos, sacáselas que no las vayan a leer'. Después me pidió que fuera a pasar unos días con él»[35].

A fines de ese 1940, Volodia Teitelboim encuentra a Arlt en Santiago: «Llegó una tarde a la redacción del diario *El Siglo*, en Moneda esquina Mac Iver, en busca de un antiguo conocido, Raúl González Tuñón». El poeta de *La rosa blindada* estaba radicado en el país andino. Con la ayuda de Raúl y de Volodia, Arlt consiguió que la editorial Zig Zag le publicase, en 1941, su libro de cuentos *El criador de gorilas*.

Según Teitelboim, Arlt «trataba de escapar no de la policía sino del amor. Un amor que siguió enloqueciéndolo a este lado del monte. Entre lágrimas me hablaba del amor como cadenas que uno lleva dentro...».

Último día de 1940. Volodia va a despachar una carta urgente al Correo Central de Santiago. Atraviesa la Plaza de Armas, solitaria y lunar bajo la mole de la Catedral. En un banco, un hombre solloza. Lleva un sombrero calañés, no parece un pordiosero ni un vagabundo. Volodia se acerca. «Era Roberto Arlt. Me senté junto a él, con ganas de consolarlo. Allí me murmuró aquella frase sobre las cadenas del amor que al tratar de romperlas despedazan al hombre por dentro. Era un llanto incontenible»[36]. Han pasado sesenta años y Volodia, que en 1940 era un joven dirigente comunista, y hoy es un consagrado escritor sin edad, cronista de la memoria propia y ajena, de su tumultuosa vida y de todo lo que haya pasado en Chile, por ejemplo, las vidas de Neruda, de Huidobro y de Gabriela Mistral, Borges condecorado por Pinochet, o Arlt llorando en la Plaza de Armas, agrega otro detalle que ha quedado clavado en su memoria tan larga y fina como la loca geografía chilena: «Cada vez que iba a la cárcel a ver a los compañeros, Arlt quería venir conmigo, le gustaba visitar encarcelados y me contaba de sus visitas a la Penitenciaría de Las Heras, donde había visto cómo fusilaban a Severino Di Giovanni»[37].

«Yo, bien –le escribe Arlt a Vecha–, trabajo mucho y estudiando más, pues nada conocía y me imaginaba de un país como ese. Está a un paso de la Argentina y por su abandono y miseria, y decadencia, es peor que Áfri-

[35] *Urondo*: ob. cit.
[36] *Teitelboim, Volodia*: Los dos Borges, *Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 1997.*
[37] *Conversación del autor con V. Teitelboim en Santiago, noviembre de 1998.*

ca. La capital, un barrio de Buenos Aires, la Boca o Mataderos. Para nosotros los argentinos que traemos dinero la vida es barata, pero para los nativos es sumamente cara. La ropa cuesta como en BA y los sueldos máximos son de 200 pesos. Una sirvienta gana en la capital 10 por mes»[38].

Tras extenderse en otros comentarios sobre la miseria en Chile, le informa que «todos los trastornos que padecía del corazón se han pasado, lo que me hace creer que esos trastornos no eran del corazón sino de origen gástrico, provocados por los mejoradores químicos que en la Argentina, los panaderos le echan al pan. De otra manera no se explica cómo es posible que aquí pueda tomar vino, comer comida con salsas y no sufrir absolutamente nada ni del estómago ni del corazón»[39].

En la carta a Vecha, Arlt le comenta que piensa ir al sur de Chile y que «el gobierno le regala el pasaje». Arlt consigue también un pasaje para Elizabeth, que relata: «Viajé a Santiago y después nos fuimos en tren hasta el sur».

Llegan a Puerto Montt y se inicia lo que Elizabeth llama «nuestra única época de armonía». Su memoria guarda imágenes de aquel paréntesis de felicidad: una función de cine donde daban *La bestia humana* hablada en francés, y cuando se encienden las luces descubren que están rodeados de indios mapuches descalzos. Un viaje a la isla de Tenglo donde se deleitan con torta de cereza, chicha de manzana, tortilla de erizo. Roberto tiene mucho apetito, pide también ostras y vino Concha y Toro. «Total, paga el gobierno». Ellos se hacen traer la comida a la habitación por una indiecita en patas, y a la mañana duermen hasta muy tarde en la confortable cama del Hotel Alemán[40].

Sesenta años después, no hay rastros del Hotel Alemán en Puerto Montt, pero el muelle por el que pasearon los amantes, las playas de guijarro y los cascos de antiguas barcas varadas contra las que se besaron al atardecer, siguen encallados frente al mar, y en la isla de Tenglo, con sus casitas de madera carcomida, que parecen de juguete, y sus cangrejales, otras parejas miran el sol que se hunde en el Pacífico.

Pero Chile no es sólo el amor. Roberto lee un libro que ha causado sensación: *Chile o una loca geografía* del médico Benjamín Subercaseaux, al cual Gabriela Mistral le ha advertido que «van a zarandearlo por la gruesa columna de reparos que levanta en frente de la chilenidad». Algunos párrafos de este retrato geográfico y humano de Chile (que ha resistido bien el paso del tiempo y es considerado hoy en Chile como un libro clásico) molestan a Arlt y se insurge contra ellos. Que el autor dijera, por

[38] *Borré*: ob. cit.
[39] *Borré*: ob. cit.
[40] *Perrone*: ob. cit.

ejemplo: «(la mujer chilena) es muy hermosa en realidad, pero solamente en cierta clase media y en la aristocracia, donde la filiación europea es reciente. La chilena 'antigua' y, sobre todo la popular, es francamente fea. Carece de finura, es ancha de caderas y desmayada de pechos. Ninguno de los matices de la piel y del color que presenta el hombre se ve en ellas. Son extraordinariamente uniformes y desprovistas de gracia... etc., etc.», resultaba intolerable para Arlt, quien escribe un artículo llamado *Chile a través de un aristócrata* que publica en mayo de 1941 en una revista de Buenos Aires[41]: «Dudo que haya país en Sud América donde las masas hayan sido más cruelmente explotadas, hambreadas, masacradas y calumniadas que las masas proletarias de Chile. Albergándose cuando pueden en un conventillo que nos recuerda las más salvajes descripciones gorkianas, semidesnudos, en compañía de sus mujeres semidesnudas, estos tremendos desdichados han tenido que soportar sobre sus espaldas una sociedad que engendra –¡vean ustedes!– literatos como Benjamín Subercaseaux, banqueros como Edwards, financieros como Ross Santa María...».

Elizabeth vuelve de Chile y Roberto, en lugar de seguir su gira por América, también regresa, poco después. Se presenta ante Carlos Muzzio Sáenz Peña y le notifica que no puede continuar la gira ya que está gravemente enfermo. Muzzio (1885-1954) conocía muy bien a Arlt. Había reemplazado a Alberto Gerchunoff, el primer director de *El Mundo* y siempre lo respaldó; el de Arlt era el perfil de periodismo popular que Muzzio quería imponer en el diario. Pero volvamos al momento en que, al regreso de Chile, Arlt se presenta ante su jefe.

«Tengo un cáncer de lengua» le dice con expresión dramática y le muestra una pequeña afta en la lengua. Muzzio queda desconcertado. «Los ingleses» (como se llamaba por entonces a la empresa Haynes por el origen de sus dueños) le habían encargado a Muzzio que controlara de cerca al singular periodista, no tanto para corregirle personalmente los artículos, y salvar las legendarias faltas de ortografía, sino porque Arlt solía retratar en sus notas a personas de carne y hueso y a veces, lo hacía con sus nombres verdaderos o con otros que eran transparentes, causando constantes problemas a sus editores. Según Bouché, Arlt tenía mucha confianza en Muzzio, al que solía llamar *father*. Sin embargo, en opinión de Elizabeth, «desde aquel episodio, Roberto no estuvo bien en el diario, no lo tenían mal pero ya no le dieron el mismo lugar que antes»[42].

[41] Nueva Gaceta *N.º 1, Buenos Aires, 1941.*
[42] *Abós*: ob. cit.

La relación que ligaba a Roberto y Elizabeth no podía permanecer oculta por más tiempo. Iban y venían por Buenos Aires, mil ojos los controlaban. «Mi jefe, cuenta ella, un buen día me interrogó sobre mi 'secreto' noviazgo. Y me dijo que si me casaba con Roberto Arlt, perdía mi trabajo de secretaria». Según Elizabeth, ningún jerarca hubiera admitido que una persona como Arlt tuviera acceso a sus secretos, uniéndose sentimentalmente a su colaboradora más cercana.

Una noche caminaban por la avenida Juan B. Justo, bajo las luces de mercurio que acababan de ser instaladas. Ella era más baja, lo miró hacia arriba. «Me pareció verle cara de muerto. La luz, que sentí maldita, le daba una palidez azulina». Si a Elizabeth la echaban, el sueldo que él ganaba, descontado lo que destinaba a su madre, su mujer enferma y su hija, no iba a alcanzarles. «El se desesperó».

–¿Y si nos casamos en Uruguay?

Fueron un 25 de mayo. Bebieron whisky acodados en la borda del vapor de la Carrera. Se casaron en Pando («Roberto era conocido en Montevideo»), adonde los llevó y les salió de testigo un español amigo de Roberto –uno más de sus sempiternos locos– un tal García Quevedo, rojo exiliado que dormía envuelto en la bandera tricolor de la República, por si lo sorprendía la muerte.

«De regreso, bajamos del tren en la estación Núñez y en una panadería, él compró masas y las trajimos a casa de mamá. Después nos fuimos a la editorial. Ni mi más íntima amiga, Adriana Piquet, la esposa del escritor Carlos Alberto Leumann, sabía nada»[43].

Roberto nunca tuvo casa propia. Vivía en pensiones, al principio en cuartos miserables como los que albergaron a Silvio Astier. Después, cuando se ganaba bien la vida como escritor y periodista (llegó a tener un sueldo de trescientos pesos), pasó a ocupar pensiones de más categoría: en aquella época eran un tipo de vivienda apreciada. Debía mudarse con frecuencia por sus problemas con las dueñas –muchas eran viudas alemanas. Según Elizabeth, «éramos buenos pagadores pero malos inquilinos».

Roberto volvía del diario a la madrugada, dejaba el velador encendido y se acostaba. Al día siguiente, cuando traían el desayuno, la muchacha advertía que él dormía a pata ancha gastando la luz hasta bien entrado el día. También contribuía a que los echaran las constantes trifulcas de la pareja y la manía de los inventos.

[43] *Perrone*: ob. cit.

Un día, Arlt descubre que ama la música –a la que encuentra afinidad con la química y las matemáticas– y comienza a estudiar piano. Adquiere uno, pero en sus constantes mudanzas, y antes de cerrar trato con la nueva dueña, Arlt aclara:

–Vea, señora, tengo un pianito.

–¿Y?

–Nada, un pianito, ¿sabe?

–Bueno, tráigalo, no hay inconveniente.

Pero luego resulta que el tal pianito suena... a las cuatro de la madrugada. Y la dueña los manda con la música a otra parte[44]. Sólo de la pensión de la calle Pampa, entre Vidal y Moldes, Roberto y Elizabeth se fueron por decisión propia. En lugar de traerles la comida a la pieza debían bajar al comedor cuando sonaba un gong que había pertenecido al ministro Knud Aage Monrad Hansen: la aristocrática casona había sido legación de Dinamarca. Eso no les gustó y se fueron en cuanto se cumplió el mes que habían pagado en anticipo[45].

Arlt viaja a Córdoba durante la primera quincena de julio de 1942 para visitar a su madre y su hija. «En cuanto lo vi llegar –relató Mirta a la revista *Primera Plana*– corrí a comprarle ropa de lana, para que se abrigase. Estaba mal vestido, cansado, parecía no importarle el frío tremendo de la sierra»[46]. La casa de Vecha había sido construida con los pesos que Roberto le envió a su madre desde que empezó a trabajar y con los ahorros de Lila, directora de una escuela en el pueblo de Ausonia. Aquella vez, Arlt llevó a Córdoba el manuscrito de su nueva obra *El desierto entra a la ciudad*. Ya la había leído en el Teatro del Pueblo, donde había gustado, pero Roberto coincidía con Barletta en que faltaba arreglar el final. «Una mitad estaba escrita a máquina y otra a mano. Le gustaba escribir a mano, acostado y escuchando música», recuerda Mirta.

Durante las dos semanas que pasó en Cosquín, Roberto y Mirta pasearon por las calles dormidas del pueblo, conversando. Él quería escapar de las agobiantes recriminaciones de Vecha que clamaba por el regreso de Roberto a la fe católica y le anticipaba que, si no se convertía, lo esperaba una muerte próxima.

Mirta: «Nosotros... inventábamos cualquier pretexto para irnos fuera de la casa». Hizo mucho frío aquel invierno en Córdoba. Padre e hija se refugiaban en un viejo café vecino a la iglesia. Él alternaba largos períodos de silencio con estallidos de entusiasmo. «Nuestras caminatas se iniciaban

[44] *Larra*: ob. cit.

[45] *Larra*: ob. cit. *También, conversación con el autor, 1999.*

[46] Aniversarios, *Primera Plana, Buenos Aires, 1 de agosto de 1967.*

temprano, luego de tomar un café con ginebra. El perro de un vecino se aficionó a nosotros y nos seguía continuamente; entonces él agregaba a las ginebras un café con leche 'para el amigo'... Y yo le contaba mis nuevos descubrimientos en el mundo de la filosofía y la literatura y él me escuchaba sonriendo, sin decir nada».

Él le hablaba de sus esperanzas renovadas de que el invento de las medias esta vez saliera adelante y de su fe en que la nueva pieza teatral iba a ser finalmente la obra que le reportara ese éxito que sentía esquivo. «Después tornaba a quedarse silencioso». Mirta sentía que debía romper ese silencio, que él esperaba sus palabras. Pero era él quien hablaba: «Tenés que recibirte. Es urgente. Necesito tener una casa para aquietarme, para tener una vida regular, sin problemas».

Llegó el momento de la despedida. Vecha se quedó en la puerta, mirando cómo la alta figura, con las espaldas cargadas, con su sobretodo hasta los pies, con el sombrero que le ocultaba la cabellera enmarañada cada vez más gris, se alejaba hacia la estación acompañado de la muchacha delgada ya casi tan alta como él. Mirta volvió la vista sólo una vez: la anciana lloraba. Luego miró a su padre y le pareció entrever, bajo el ala baja, los ojos anegados en lágrimas. Mirta y Roberto se abrazaron muy fuerte antes de que él trepara al vagón.

La mañana del sábado 25 de julio de 1942, Elizabeth ya se ha ido a Haynes cuando él despierta al mediodía. Roberto recuerda la conversación que han tenido la noche anterior, sobre el hijo que esperan. Si es varón, él quisiera llamarlo Lito. Si es mujer, Gema, que Roberto pronunciaba Yema; a Elizabeth ese nombre no le gustaba[47]. A la tarde, ella no trabaja, irá a ver a su madre. Él desayuna en la cama y se va al diario. Termina su artículo (¡sería su último artículo...!). Como con León Bouché en el restaurante *Napoleón* de Rivadavia y Boedo. El director de *El Hogar* sostiene que un rato después, Arlt volvió a bajar para repetir un plato[48]. Llega a tiempo para la función vermouth del Teatro del Pueblo. Aunque es una obra que ya ha visto varias veces (*La Mandrágora* de Maquiavelo) le fascina presenciar la faena de los actores. Luego camina desde Corrientes 1530 (el Teatro del Pueblo funcionaba entonces donde hoy está el San Martín) hasta Rodríguez Peña 80, la sede del Círculo de la Prensa, donde se vota para renovar autoridades. Allí se encuentra con muchos amigos, entre ellos César Tiempo.

[47] *Perrone*: ob. cit.

[48] *Ferrer, Horacio y Sáez Germain, Alejandro*: Roberto Arlt, un argentino que usted debe conocer, Gente, *Buenos Aires, 6 de febrero de 1969.*

El autor de *Pan criollo* lo abraza. Roberto le dice:

–¿Te acordás de la historia del tercer ojo que le conté a los malandras de tu lechería?[49]. La inventé en ese momento pero después resultó que las cosas eran tal cual las había inventado y el tercer ojo no me deja dormir desde aquella noche. He visto cosas increíbles, monstruosas, indescriptibles como ese Maelstrom de Edgar Allan Poe que todo lo arrastra hacia su vórtice. Las escribí todas para sacármelas de aquí... –y se señalaba la frente. Y ahora tengo miedo de ver en el enorme vacío donde atisba el más allá esa mirada aterradora capaz de vaciarnos el alma y a la que es imposible oponer la simple mirada de nuestros ojos humanos...».

«Hablamos –sigue relatando César Tiempo– de sus experiencias en las minas de Bilbao y de la alegría fervorosa de las tertulias madrileñas, de tantas caminatas y conversaciones...» César Tiempo y Roberto Arlt se despiden con un juego habitual en ellos: intercambian frases hechas a modo de exhortaciones:

–¡Cuidado con la tristeza! ¡Es un vicio!

–¡Ganemos la batalla por prepotencia de trabajo!

–¡La solemnidad es la dicha de los imbéciles!

–¡Asistimos al crepúsculo de la piedad en el peor de los mundos posibles!

–¡No aflojemos!»[50].

De pronto, Roberto se ha sentido muy cansado. Saluda a todos. Está contento de haber acudido al Círculo, que frecuenta poco; advierte cuánta gente lo quiere. Mientras camina hasta la parada del tranvía, compra uno de los primeros ejemplares del diario del domingo.

Elizabeth ha relatado así lo sucedido el domingo 26 de julio en la pensión de la calle Olazábal: «Dormíamos y a eso de las nueve entró la chica trayéndonos el desayuno. Roberto y yo siempre dejábamos que se nos enfriara el café en la bandeja. Ese día, una vez despiertos, nos pusimos a conversar. Me contó que la noche anterior había estado en el Círculo... Como tres meses después iba a nacer nuestro hijo, me contó que había averiguado por los servicios médicos que tenía la institución: disponíamos del Anchorena. Debe ser un sanatorio importante, me dijo, porque tiene muchos teléfonos. Los últimos minutos de su vida los dedicó a pensar en el hijo que iba a llegar. Yo estaba de espaldas a él, mirando hacia la pared.

[49] *Tiempo, César*: Protagonistas, *Editorial Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1954. El autor habla en este libro de una conversación de la que fue testigo, producida en una lechería que frecuentaba, propiedad del conocido autor de tangos Angel Greco, situada en Entre Ríos y Cochabamba. Allí Arlt, ante un grupo de «malandras» contó su teoría del «tercer ojo», una «especie de detector que permite ver lo que los ojos no alcanzan a ver ni adivinar».*

[50] *Tiempo, César*: El Día, *ob. cit.*

Le pregunté la hora y él me contestó: No sé. Eso fue lo último que dijo. Después oí un ronquido, un estertor. Ya se había producido el ataque. Corrí a llamar al médico. No me dejaron subir: estaba embarazada de seis meses y la gente siempre tiene miedo por la criatura. En seguida, a los diez minutos, vino el doctor Muller. Subí con él, pero ya se había muerto. Eran las diez y media de la mañana»[51].

Ciudad de Córdoba, mediodía del domingo. Mirta llega apurada a su casa en la esquina de Rivadavia y 25 de mayo. Imagina que su padre puede llamarla por teléfono desde Buenos Aires. Casi siempre él la llamaba los miércoles pero el último miércoles Mirta no había estado en casa, demorada por una clase tardía en la Facultad. No era fácil para ella, después de lo que había pasado, reanudar los estudios y Roberto quería acompañarla, estimularla. El teléfono sonó en cuanto Mirta hubo entrado. La línea no estaba bien, había interferencias. Tardó en comprender que no eran las líneas averiadas, era el carraspeo y el malestar de quien, al otro lado de esa línea, le estaba dando la noticia. Había que decírselo a Vecha y preparar el viaje de las dos a Buenos Aires.

Lo velaron en el Círculo de la Prensa toda la noche entre el domingo y el lunes. En la tarde del domingo había comenzado a caer una fina garúa. Las mismas caras que lo habían despedido risueñas 24 horas antes, lo reciben demudadas. Cuando retiran el ataúd para llevarlo a la Chacarita, los jóvenes actores del Teatro del Pueblo insisten en sostener el féretro. Aquel lunes, miles de argentinos leen en *El Mundo* la noticia de la muerte de Roberto Arlt junto a su artículo póstumo: se titula *El paisaje en las nubes* y comienza con estas palabras: «Evidentemente, los hombres no eligen sus padres ni sus destinos».

En el peristilo del cementerio el grupo se hace compacto. Una foto muestra aquellas caras congeladas de estupor y dolor. Son todos hombres: las mujeres no van a los entierros. Para despedirlo, Horacio Rega Molina, su compañero de tareas en el diario, lee un poema que comienza con estos versos: «Si yo supiera todo lo que sabes/lo que desde tu muerte has aprendido...».

Cuando el ataúd quedó solo en el nicho provisorio, los amigos de Roberto Arlt se dispersaron con la confusión de alguien al que acaban de amputarle un miembro. ¿Cómo será la vida sin Roberto? Se forman grupos, porque ellos necesitan verse, tocarse, prolongar la presencia armada, convocarla en las voces. Con su figura quijotesca, Elías Castelnuovo, el «hermano mayor», habla de Roberto y narra la visita que habían hecho, con

[51] *Urondo*: ob. cit.

fines periodísticos, al crematorio, donde el director les había hecho una demostración. Y Castelnuovo mimaba el entusiasmo de Arlt y rememoraba sus palabras: «Qué estupendo, exclamaba Roberto abriendo tamaños ojos, ver reducir un mastodonte de ciento veinte quilos de pesos, con los bolsillos llenos de plata, a un quilo y medio de polvo. ¡Es fantástico! ¡Bárbaro!»[52]. La ironía de Roberto no cesa, como la lluvia que sigue cayendo sobre Buenos Aires.

Continúa así el relato de Elizabeth: «El martes fuimos al cementerio mi madre, mi suegra, Mirta y yo. Además, dos hombres: sus amigos Diego Newbery y Guillermo Short Thompson. Ese mismo día yo retiré las cenizas con la autorización del director del cementerio. Siguió lloviendo muchos días más, después volvió a salir el sol. Un día de agosto, en un atardecer frío, fuimos al Tigre en una lancha colectivo. Un lugar del cual Roberto gustaba mucho, solíamos ir a la casa de los Leumann. Era fácil llevar las cenizas, estaban en un cofre pequeño, me acompañaban Leónidas Barletta y Diego Newbery. Estuvimos recordándolo esa tarde y después le dijimos adiós, y en aguas del Paraná, donde confluyen el río Capitán y el Abra Vieja, sumergimos sus cenizas».

El 19 de octubre, en el Sanatorio Anchorena, a las once menos diez de la noche, nació el hijo de Roberto Arlt y Elizabeth Shine. Su único nombre es Roberto.

[52] *Castelnuovo, Elías*: Memorias, *Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1974.*

Carta de Inglaterra
Verdad y ficción

Jordi Doce

Corren vientos de insatisfacción en el gremio de los biógrafos. El lector avisado tal vez recuerde la polémica suscitada el pasado otoño por la biografía «oficial» de Ronald Reagan, sobre la que Mario Vargas Llosa publicó un penetrante artículo en la página de opinión de *El País*. *Dutch*, que así se titula la voluminosa biografía (pasa generosamente de las ochocientas páginas), fue objeto de la ira crítica debido a la decisión de su autor, Edmund Morris, de incluirse en sus páginas como personaje de ficción: en efecto, una parte importante de la historia es relatada por un Edmund Morris cuya vida se cruza en diversos instantes, desde sus años de juventud en Illinois hasta su vejez minada fatalmente por el Alzheimer, con la del futuro actor y presidente de Estados Unidos. El personaje «Edmund Morris» difiere del autor «Edmund Morris» en un par de rasgos sintomáticos: su fecha de nacimiento es 1912 (la real del autor es 1940), sin duda con el objeto de hacer más creíbles sus encuentros con Reagan; al mismo tiempo, es el centro de un extenso círculo de familiares y amigos ficticios con los que comenta, entre quejas, cotilleos y especulaciones, algunos aspectos de la personalidad de su biografiado.

Edmund Morris es un periodista experto y reputado, y tiene que haber sabido lo que le esperaba a manos de sus colegas. Los críticos, siempre dispuestos a buscar fallos (y a encontrarlos, pues nada está exento de error, excepto tal vez su juicio crítico) se pusieron las botas. Hubo de todo: desde quienes lo acusaron de egotismo insufrible hasta quienes pusieron en tela de juicio la imponente labor investigadora que sostenía su narración. Morris fue nombrado biógrafo «oficial» en fecha tan temprana como 1985 y tuvo desde un principio acceso directo a Reagan, así como a sus más directos colaboradores, estuvo presente en reuniones y actos políticos, y consultó la documentación personal del por entonces presidente. Su biografía es, pues, el producto de cerca de quince años de investigación ininterrumpida. Con esos mimbres y la experiencia previa del autor, un traje más ortodoxo habría concitado toda clase de elogios y parabienes. ¿Qué impelió a Morris a modificar las reglas del juego y prescindir de las redes que hubieran protegido su reputación y su libro? Es claro que la polémica

ha debido tener su efecto en la recepción comercial de *Dutch*, pero extraña, asimismo, aunque a lo mejor peco de ingenuo, que alguien con la seriedad erudita del autor acepte sufrir el calvario del desprecio crítico a cambio de un aumento relativo de las ventas. El contrato es plausible por lo que tiene de fáustico, pero no explica toda la historia. El propio Morris adelanta un principio de justificación al señalar la naturaleza escurridiza de su biografiado. Como han señalado colaboradores y periodistas, la personalidad de Reagan es más misteriosa cuanto más se aproxima uno a ella. Se trata de una figura plena de contradicciones, que tanto elude el análisis complejo como la descripción sucinta. Por otro lado, añade Morris en propia defensa, estamos ante un personaje acostumbrado a mezclar alegremente realidad y ficción, a quien no importa declarar que fue testigo de la liberación de los campos de concentración nazis cuando de hecho la presenció en la pantalla, como la mayor parte de sus compatriotas. «La técnica ideal para capturar a una persona cuya vida ha sido una actuación constante», concluye Morris, es imitar su zigzagueo nervioso por la frontera entre realidad y ficción. Nada que objetar, tal vez, si bien, como afirmó con acierto Andrew Stark en el *TLS*, «sería más fácil tomar a Morris en serio si él mismo no criticara repetidamente a Reagan por transgredir esa frontera».

Todavía no se han apagado los fuegos levantados por *Dutch* cuando el flamante *Poet Laureate* inglés, Andrew Motion, decide dar a la imprenta su biografía de Thomas Griffiths Wainewright (1794-1847), crítico y pintor menor de comienzos del siglo XIX cuya fama póstuma no debe tanto a la mayor o menor calidad de sus telas como a los expertos envenenamientos que acabaron con la vida de tres de sus familiares. Wainewright, que fue de los primeros en escribir lúcidamente sobre la obra de William Blake y John Keats, compartiendo espacio y aptitudes en *London Magazine* con *Mr. Drama* de William Hazlitt, *Elia* de Charles Lamb y el *Fumador de opio* de Thomas de Quincey, ha pasado a la historia como uno de los primeros *serial killers* de los que se tiene noticia, un nombre ilustre en la larga lista de asesinos truculentos a los que tan aficionada es la historia popular británica. Presente de manera sesgada en los artículos de sus antiguos colegas (pienso especialmente en Charles Lamb, tan aficionado al sanguinario teatro isabelino), su figura fue la inspiración para el envenenador en *Martin Chuzzlewit*, de Dickens, y está detrás de un famoso ensayo de Wilde, 'Pen, Pencil and Poison' ('Pincel, pluma y veneno'), en el que se ironiza sobre las diferencias entre arte y moral. La historia de Wainewright constituye, ante todo, una oportunidad para trazar el fresco de una ciudad a caballo entre dos eras, y así ha debido verlo Andrew Motion, quien ya visitó esos predios en su luminosa biografía de John Keats publicada hace tres años.

Sin embargo, Motion se ha encontrado con un problema obvio. Escribir la vida de un segundón no es fácil cuando entre escritor y biografiado se abre una distancia de casi dos siglos: los testigos y conocidos han muerto, algunos documentos cruciales han sido destruidos o yacen olvidados en oscuros archivos, y el biógrafo debe conformarse con un pobre manojo de indicios, sospechas y medias verdades. En el caso de Wainewright estos problemas se agravan: nuestro hombre no sólo pasó los quince últimos años de su vida en Tasmania, condenado al exilio por la justicia británica, sino que durante sus años londinenses fue adepto a la mentira y la falsificación reiterada de documentos. Otro que no distingue entre realidad y ficción, oigo decir al lector, y no se equivoca. Aunque pergeñar una comparación entre Ronald Reagan y Thomas Wainewright tiene sus atractivos, no es éste el asunto de mi artículo. Me interesa, más bien, la suerte de Andrew Motion, que ha recurrido a la invención literaria para rellenar los huecos dejados por la falta de documentos fiables. Otorgando a su libro una tensión que cabría calificar de dialéctica, Motion mimetiza intermitentemente la voz de Wainewright en un monólogo (no siempre digno de confianza, como corresponde a un ilustre envenenador) que trata de alumbrar al personaje desde dentro. Al mismo tiempo, y a modo de contrapunto, Motion ofrece al lector un buen número de notas a pie de página que exploran con detalle la evidencia, las fuentes bibliográficas y el contexto en que cabe situar esa voz. El resultado ronda peligrosamente el pastiche: Motion es un escritor hábil, con buen oído para el inglés de la época y un conocimiento directo del estilo literario de Wainewright, al que por otro lado cita cuando es necesario. Pero el lector apenas si puede olvidar que tiene entre manos una parodia; una parodia creativa, desde luego, pero no por ello más convincente. Como en el caso de Edmund Morris, sorprende que un escritor de la solvencia de Andrew Motion, cuyos méritos incluyen la «difícil» biografía de Philip Larkin, haya decidido despreciar las muletas propias de su oficio. La recepción crítica, si bien más respetuosa que la dedicada a *Dutch* (a fin de cuentas, estamos en Inglaterra), no ha destacado por su tolerancia. Hasta un diario como *The Guardian* ha creído conveniente dedicar una de sus primeras páginas al asunto, haciendo gala de ese principio editorial de la prensa británica que exige ignorar las noticias culturales salvo cuando hay polémica de por medio.

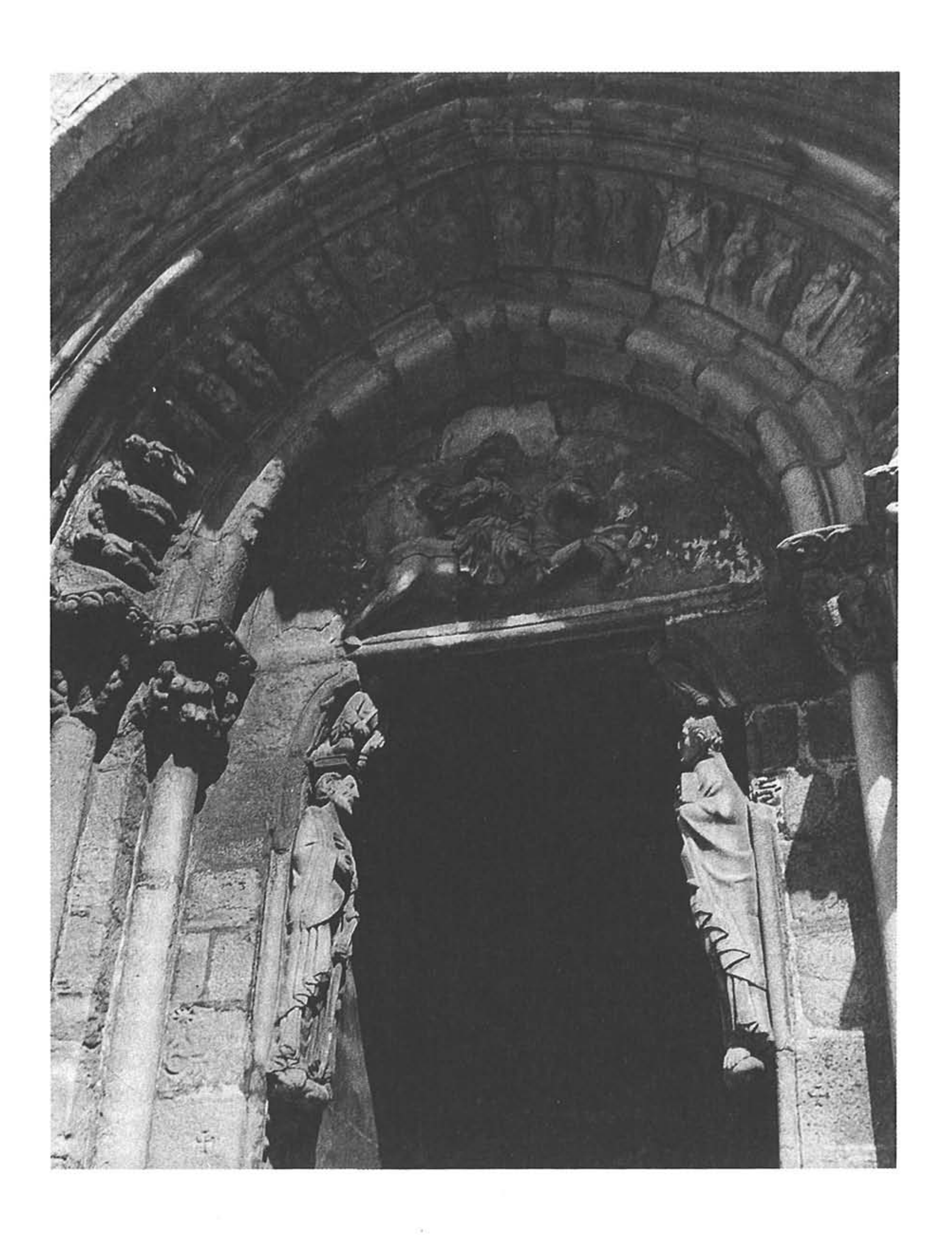
Por lo demás, se trata de un libro de agradable lectura, con un gusto impresionista por el matiz sugerente y el detalle significativo: Motion, al igual que Peter Ackroyd, cuya biografía de William Blake constituye un fresco alternativo de la misma época, son los últimos y más brillantes representantes hasta la fecha de la tradición biográfica anglosajona, que

tanto envidiamos algunos lectores sureños. Pero ambos (y en este punto debiera añadir, tal vez, el nombre de Ian Hamilton, autor de una heterodoxa biografía de J. D. Salinger) parecen aburrirse dentro de los estrechos márgenes del género, y no dudan en ignorar visiblemente algunas de sus convenciones más calladas. Tal vez influya en su actitud el hecho de que ambos son autores de una sólida obra creativa: Motion es un poeta competente, y Ackroyd, que veló armas como poeta, se ha pasado con mejor fortuna (comercial y artística) al campo de la novela. Sin duda, esta incorporación de rasgos novelescos a sus biografías es una inversión, no siempre honesta, del proceso tradicional, que era otorgar a la ficción apariencia de vida real. La novela moderna aparece inexplicablemente ligada a este procedimiento. La narración en primera persona permite, como en el *Lazarillo*, la crítica irónica y demoledora de usos y costumbres: la irrisión se disfraza de aparente ingenuidad. Cervantes da una vuelta de tuerca a esta operación: al asignar la autoría de *El Quijote* a «Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo» (cap. IX), otorga a su obra esa estructura de muñeca rusa que es correlato formal del esencial relativismo del mundo novelesco. Aunque no es cuestión de hacer un recuento exhaustivo, recuerdo ahora, salvando las distancias, cierto pasaje de la primera novela de Paul Auster, *La ciudad de cristal*, en el que Quinn, el protagonista, decide presentarse en casa de un Paul Auster cuyos rasgos externos (hogar, familia, oficio) coinciden punto por punto con los del Paul Auster novelista. Después de un breve momento de confusión, que no desvela el motivo de la visita, los dos hombres se sientan y comienzan a hablar de... *El Quijote*. El homenaje no puede ser más explícito. En *La ciudad de cristal*, no obstante, la presencia de Paul Auster en la trama, lejos de otorgar un barniz de verosimilitud, subraya precisamente lo que de artificio hay en toda novela. Quinn y Paul Auster representan posibilidades de vida alternativas del autor Paul Auster: frente al «no» encarnado por Quinn, lo que podría haber sido y no es, el Auster ficticio es un destino a medias alcanzado, un «sí» consciente de serlo: él no se dedica a escribir una novela, sino un ensayo dedicado, no por azar, a la obra de Cervantes.

Fue Josep Pla quien declaró que leer novelas cumplida la treintena era una pérdida de tiempo (cito de memoria). Se trata, como muchos de los suyos, de un adagio impertinente y excesivo. Pero apunta sin equívoco a esa barrera invisible que muchos lectores cultos ven alzarse ante sí al tomar en sus manos una novela. Perdida la inocencia lectora, no acaban de suspender su descreimiento: lo que leen se les antoja una quimera arbitraria, sin otra función que la de pasar el rato a la espera de tareas más pertinentes. Desde el fin del ciclo histórico de la novela realista (el realismo en lite-

ratura sigue existiendo, desde luego, pero me temo que como simple aberración comercial), son muchos los lectores y escritores que han buscado apoyos más sólidos, nacidos del cruce entre géneros: para ello se han servido indistintamente de las convenciones de la poesía, el ensayo o la biografía. La poesía está en Proust, en Joyce, en Faulkner, mientras que la influencia del ensayo y la biografía parece favorecer a la tradición centroeuropea, de Musil y Magris pasando por Peter Handke. Mientras escribo estas líneas me vienen a la memoria una palabras recientes de Antonio Gamoneda: «Llamaremos poesía a la literatura sin géneros». Se me ocurre que podríamos refundirlas con otro sentido: «Llamaremos literatura a la escritura sin géneros». A esa literatura en estado puro es a la que aspira todo escritor genuino, consciente de que su obra participa no sólo del deseo sino de la incertidumbre.

Nuestros biógrafos parecen haber entendido que la verdad profunda no reside en el «qué» sino en el «cómo». Por un lado, la empatía que supone todo proceso de conocimiento exige la creación de canales propicios para que el lector advierta la naturaleza oculta de los personajes. Al mismo tiempo, sólo el relativismo de la ficción puede hacer justicia a una realidad compuesta de pequeñas verdades simultáneas y a veces contradictorias. Dicho esto, tiene algo de extraño que estos ilustres escribidores no se dieran cuenta mucho antes de los límites de su género. Pero es más extraño aún que, habiéndose dado cuenta, quieran seguir aplicando a su trabajo el título de «biografía». Porque la creación de esos canales es competencia del novelista o el escritor a secas, no del biógrafo. A una biografía le pedimos datos, información, evidencia. La interpretación se da por añadidura, bien implícita en el método de presentación de los materiales, bien como emanación inmediata de lo leído. La interpretación final es competencia del lector, a quien, si fuera preciso, debe darse libertad para que complete su información con otras fuentes. Motion, Morris y Ackroyd se sienten justamente constreñidos por las convenciones de un género que conocen demasiado bien y que han practicado con rigor y eficiencia. Pero hacen mal en escudarse en las indudables ventajas comerciales de una etiqueta, confundiendo un trabajo de erudición con la literatura. Hay en su trabajo (no en vano algunos son creadores de talento) más que atisbos de una escritura en estado puro. Uno espera, tal vez con pedantería, que futuros libros les obliguen a prescindir de disimulos, llevándolos de la mano por el camino de una búsqueda que es tanto más genuina cuanto más insatisfecha.



Santiago de Compostela

Carta de Nueva York
75 años de *The New Yorker*

José Antonio de Ory

Uno puede, muy probablemente, no haber oído siquiera hablar de Eustace Tilley. Y sin embargo su imagen de aristócrata engolado y altanero que, ataviado de levita y chistera, examina una mariposa rosa a través de un monóculo, nos es tremendamente familiar. No en vano esa imagen, un dibujo de Rea Irvin, tuvo tanto éxito como primera portada de *The New Yorker*, el 21 de febrero de 1925, que siguió apareciendo al frente de cada número de aniversario durante casi setenta años, convirtiéndose en rostro y símbolo *ad nauseam* de la revista. A partir de 1994 la tradición ha conocido una reinterpretación postmoderna que ha ido haciendo adquirir al conspicuo Eustace nuevos avatares como mujer, gángster, joven barriobajero... en una suerte de chiste privado para lectores avisados como lo fueron las apariciones de Hitchkock en sus películas o las menciones al Imperio Austro-Húngaro en las de nuestro Berlanga.

The New Yorker acaba de cumplir 75 años, que no es poco, y ha sacado desde luego su tradicional número doble de aniversario, en esta ocasión con la pompa correspondiente a unas bodas de platino. Y por supuesto con una nueva reencarnación de Eustace en portada, a cargo esta vez del fotógrafo William Wegman, que como es de esperar ha sustituido el afilado rostro del personaje por el igualmente familiar de uno de sus célebres y multifacéticos *weimaraners*, igualmente ataviado por otro lado de chistera, levita y monóculo para examen de una mariposa que, cómo no, tiene también cabeza de perro.

Se han multiplicado las páginas de celebración. La propia revista irá publicando durante este año trozos de algunos de los mejores artículos y relatos aparecidos hasta ahora, al tiempo que su actual director (más bien lo que en inglés se llama *editor*, que no es exactamente lo mismo), David Remnick, ha editado en Random House una recopilación de semblanzas, *Life Stories, Profiles from The New Yorker*, y otra de relatos neoyorquinos, *Wonderful Town, New York Stories*. Otros cinco libros que tienen que ver con la revista acaban de salir también al mercado, con lo que son ya más de veinte los que se han escrito sobre el semanario neoyorquino.

Pocas publicaciones se han hecho acreedoras de tanto prestigio. Durante años *The New Yorker* ha sido sin duda la revista con más marcada personalidad del panorama editorial de Estados Unidos y una institución imprescindible en su cultura. Ha contado además con un numeroso pero selecto público fiel, habitualmente más de medio millón de lectores –cifra impresionante para una publicación «seria»–, sobre todo de burguesía acomodada, ilustrada y progresista, para quienes el hecho de que el *New Yorker* publique una pieza es motivo suficiente para leerla, aunque no tuvieran interés previo alguno en el asunto y nunca se les hubiera ocurrido leer algo similar en otra revista.

No es fácil clasificar al *New Yorker.* Ha publicado magníficos relatos, muchos de ellos obras maestras, de buena parte de los mejores escritores norteamericanos de este siglo y contado con colaboradores habituales como John Cheever, John Updike, Irwin Shaw, J. D. Salinger o Vladimir Nabokov, pero no ha sido nunca una revista literaria; como no lo ha sido tampoco de humor a pesar de sus famosos y conspicuos chistes y de dibujantes del prestigio de Saul Steinberg o Helen Hokison; ni una guía cultural, a pesar de contener cada semana un listado de acontecimientos y espectáculos en la ciudad; ni un semanario de chismes a pesar de la habitual y esperada sección *Talk of the Town.* Ni siquiera ha sido el *New Yorker* una tradicional revista de reportajes o de actualidad, aún habiendo contado con reporteros y corresponsales tan de primera fila como Richard Rover, A. J. Liebling, Janet Flanner o Robert Shaplen. Ni tampoco, a pesar de su público mayoritariamente intelectual y demócrata, puede decirse que haya sido un foro de la intelectualidad progresista, refugiada más bien en revistas como *Partisan Review, The Nation, The New Republic* o *Commentary.*

Y sin embargo, aunque al final sea precisamente el hecho de aparecer en el *New Yorker* el único rasgo unificador de las piezas que publica, no cabe duda de que la revista tiene una personalidad propia tan inconfundible e identificable como posiblemente difícil de definir. Fueron Harold Ross, fundador y editor hasta 1951, y su sucesor desde entonces, William Shawn, quienes imprimieron al *New Yorker* el estilo de funcionamiento que caracterizó sus años de gloria y llegó a convertirse en marca de fábrica: un criterio de selección de las piezas tremendamente exigente e independiente, una rigurosa comprobación de cada detalle factual y una meticulosa edición de cada texto, que podía llevar hasta semanas de continuas e interminables enmiendas y mejoras formales en busca de la más correcta prosa. Había además todo un código tácito y consuetudinario de normas, como las de no publicar textos obscenos o groseros, que ninguna pieza se refiriera a sí misma o a su proceso de elaboración, no ilustrar los

textos con fotografías o no escribir sobre nadie que no quisiera que se escribiera sobre él.

En 1985 Advance Communications, la empresa propietaria de Condé Nast (los dueños de *Vogue* y *Vanity Fair*, para que se hagan idea) y de Random House, compraron la revista, que quedó encuadrada en Condé Nast, y en 1987 decidieron cesar a Shawn y nombrar en su lugar a Robert Gottlieb, que trabajaba hasta entonces como editor de Knopf. Para mucha gente a partir de ahí comenzó un declive que se convertiría ya en debacle con Tina Brown (1993-98), la ejecutiva agresiva que había dirigido con poco éxito *Vanity Fair* y que terminaría por acabar con el estilo fundacional que durante años había animado al *New Yorker.*

Son por supuesto las épocas de Ross y Shawn las que fascinan a los autores que se han interesado por escribir sobre *The New Yorker.* Los clásicos son *Here at the New Yorker*, de Brendan Gill, y *The Years with Ross*, de James Thurber. En los últimos años han aparecido la biografía de Ross *Genius in Disguise*, de Thomas Kunkel, y los libros de memorias de Lillian Ross, *Here but not here*, y de Ved Metha, *Remembering Mr. Shawn's New Yorker*. Coincidiendo con el aniversario se han sumado *Letters from the Editor, The New Yorker's Harold Ross*, una recopilación de cartas de Ross editada también por Thomas Kunkel (Modern Library) y *About Town, The New Yorker and the World it Made*, de Ben Yagoda (Scribner), una historia del semanario a partir de sus archivos, accesibles ahora en la Biblioteca Pública de Nueva York.

Pero la causante de que a Eustace y al *New Yorker* se les haya puesto cara de perro en tan egregia ocasión ha sido posiblemente Renata Adler, novelista y crítica literaria de tremendo prestigio y un cierto aire legendario de *enfant terrible*, y colaboradora de la revista durante más de tres décadas. Tras trece años de silencio literario ha publicado *Gone, The Last Days of The New Yorker* (Simon&Schuster), donde sin respeto alguno por sus venerables 75 años se embarca en una diatriba sobre lo que ella entiende ha sido el prolongado proceso de declive que ha llevado al *New Yorker* a ser ahora apenas una revista más. Y de paso lanza mandobles a diestro y siniestro contra buena parte de las figuras más relevantes tanto de la vieja guardia, incluido el propio Shawn, como de la época Condé Nast.

No podía empezar de una manera más directa: «Mientras escrito esto, *The New Yorker* está muerto. Todavía sale cada semana o casi cada semana. Hay los llamados números dobles que se parecen, por su formato, a las revistas mensuales de moda y que son 'dobles' no en cuanto al contenido sino sólo en cuanto a la duración: duran en los kioscos una semana más. Por lo demás, ningún otro signo característico de la revista permanece».

Bajo la dirección de sus dos grandes editores, Ross y Shawn, era «no sólo la mejor revista de su tiempo sino probablemente la mejor revista en lengua inglesa de todos los tiempos». Entonces «estaba gobernada enteramente por la curiosidad y la energía de estos editores y de los artistas y escritores que ellos encontraron, sin preocuparse de lo que podía gustar a los lectores ni, mucho menos, de lo que podrían pensar los anunciantes». Con el tiempo, sin embargo, «lo que había sido un lugar de originalidad e integridad comenzó a publicar, y a defender, casos de reportajes falseados o plagiados. Lo que había sido un lugar de urbanidad, tacto y corrección, se convirtió en un lugar de vulgaridad, bajeza e invasión de la intimidad».

Gone es, no cabe duda, una diatriba. Pero es también una historia de amor por la revista, desbordante de nostalgia por una época perdida de Arcadia y de resentimiento por los que la dejaron perderse. Y es también un homenaje a William Shawn. El homenaje a alguien a quien se admira y se quiere pero con quien se tienen profundas cuentas que saldar; casi el homenaje a una figura paterna. Adler es tremendamente dura con Shawn, pero las repetidas manifestaciones de amor y devoción por él que, uno no puede dejar de pensar en cierto complejo de culpa, se encarga de distribuir por todo el texto, son sinceras. En realidad, más que un libro sobre el *New Yorker* es éste un libro sobre el *New Yorker* de William Shawn.

El Shawn que pinta Renata Adler es por encima de todo un personaje honorable, incorruptible y desinteresado («indiferente a la fama, a las modas, tendencias, premios e incluso a las preferencias de los lectores»), dedicado en cuerpo y alma a la revista, meticuloso y perfeccionista hasta la saciedad. Todo un caballero del mundo editorial.

Y sin embargo, como si se esforzara en no hacer una hagiografía pero tampoco quisiera dejar de transmitir esa imagen de hombre honesto y cabal, va dando una de cal y otra de arena. Por ejemplo, tras recalcar que «intentó, y casi lo consiguió, vivir de forma que nunca tuviera, o nunca pensara que tenía nada por lo que reprocharse», añade: «La única manera de que incumpliera su palabra, en su código de honor, era olvidarse de que la había dado».

Ella sí tiene en cambio mucho que reprocharle. Que si con él se impuso en la revista un tono enjuiciador y moralista (podía hablarse, dice, de «una iconografía o teología del *New Yorker*. Shawn era el padre; Lillian Ross, la madre. El hijo era Jonathan Schell; el espíritu era J. D. Salinger. [...] Sentía como si cada punto de vista que compartían ellos tres y el espíritu ausente fuera tratado como si se tratara de la única verdad moral»); que si creó una «ética del silencio» respecto a sus decisiones, que impedía saber o preguntar si se iba a publicar un artículo o cuándo o cuánto se iba a pagar por él o,

mucho menos, cuestionar las razones de un rechazo; que si a menudo prometía publicar una pieza, le hacía revisarla a su autor, él mismo la corregía y finalmente no la publicaba sin explicar nunca por qué; que si las conversaciones con él se convertían en acontecimientos imprevisibles en las que lo dicho parecía no haberse dicho y lo acordado nunca haberlo sido, pero por supuesto nadie podía referirse a esas discrepancias; que si tenía además la costumbre de atribuir sus decisiones o su falta de ellas a la voluntad de un supuesto «ellos» que nadie sabía quiénes eran y Adler sospecha nunca existían. Acusa a este ambiente opresivo de ser en definitiva el causante de que autores de la talla de Salinger o Joseph Mitchell dejaran de escribir.

Con Lillian Ross, que fuera redactora de la revista, además de amante de Shawn por muchos años, es demoledora, aunque afirma también considerarla su amiga (como ha escrito John Leonard en su reseña del libro, «Cuidado si Renata dice considerarte un amigo; huye a las montañas si dice que te quiere»). Se ensaña especialmente con sus *Memorias*, a las que tacha de estar demasiado centradas en ella misma y no alcanzar a reflejar la talla intelectual de Shawn, al que no sólo no entendía sino que inconscientemente rechazaba y despreciaba. Las descalifica como repletas de errores y de irrelevancias, como si ella misma no cometiera también errores (¿desde cuándo es Borges Premio Nobel?) o no fueran irrelevantes también muchas de las cosas que nos cuenta (¿qué nos importa que las dos primeras veces que leyó *Cien años de soledad* no consiguiera pasar de la página 150 y la tercera le pareciera una soberbia obra maestra?). A uno le queda la duda de si lo que le molesta a Adler no será la especial cercanía que Lillian Ross tenía con Shawn.

A Adam Gopnik, otro de los redactores, lo retrata como a un *trepa* intrigante y maniobrero, preocupado por medrar en la revista y obtener, uno tras otro, el favor de sus directores. Puestos a hablar de irrelevancia, ¿qué le importa al lector si Gopnik consiguió más o menos arteramente levantarle noventa mil dólares a una estación de esquí?

Los peor parados son Bob Gottlieb y Tina Brown. Aunque sitúa ya el comienzo del declive en época de Shawn, cuando a finales de los 60 la revista empezó a escorar políticamente hacia la izquierda y a producir «montones de propaganda políticamente correcta y de sermoneo», la caída en picado llegó tras la compra de la empresa por Condé Nast y su llegada a la dirección. A ellos, a ella aún más que a él, culpa de arramblar con el estilo que había definido al *New Yorker* y reconvertirla en una más de esas publicaciones del grupo con tanta publicidad que más que revistas son «voluminosos panfletos publicitarios o catálogos, con retazos escritos salpicados por sus páginas».

He aquí parte del memorial de agravios: se dio absoluta prioridad a la publicidad y a las relaciones públicas sobre el contenido editorial; el protagonista de la revista dejó de ser la prosa para serlo el «material gráfico»; la principal preocupación pasó a ser lo que pudiera querer un hipotético lector; se bajaron todos los listones referentes a estilo y buen gusto, conciencia, comprobación de datos... Y es verdad que si uno abre, por ejemplo, este número de aniversario, lo primero que ve son varias páginas de anuncios de zapatos, bolsos, ropa, coches y champán; todo, eso sí, de primeras marcas.

El libro termina casi como empezaba: «Lo que la revista fue es más evidente por lo que ya no es. Para bien o para mal solía significar mucho el conseguir que le publicaran a uno una pieza en el *New Yorker* o el leerla ahí. Una serie de decisiones editoriales se han encargado primero de reducir y luego de anular e incluso revertir el *cachet* que antes tenía escribir para ella o la identidad que daba el leerla».

Si lo que pretendía Renata Adler era llamar la atención, sin duda lo ha conseguido. En cualquier caso, no sorprende que *The New York Times Magazine* haya titulado un reciente artículo sobre ella, «Renata Adler is Making Enemies Again».

BIBLIOTECA


OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
ROMANCERO GITANO
LA LEYENDA DE ORO
LA LEYENDA DE ORO
LIBROS DE CABALLERIAS

Viaje a las fuentes

I

La publicación de *El preludio* de William Wordsworth en la versión de Fernando Galván y Andrés Sánchez Robayna es un acontecimiento editorial[1]. Por vez primera disfrutamos en nuestra lengua, en una traducción de excepcional altura, de esta obra clave del movimiento romántico. Las anomalías de nuestro mundo literario quieren que este trabajo vea la luz en una editorial minoritaria, sin el eco ni el recibimiento crítico que merecen otras propuestas más endebles, pero no cabe dudar de su importancia. Estamos ante una traducción comparable, en intención y resultados, a la versión de Jorge Guillén de *Le cimetière marin* o la de Octavio Paz de *Sendas de Oku*.

El preludio, o crecimiento de la mente de un poeta, según reza el subtítulo, es un poema complejo por varias razones. La primera atañe a su génesis y presentación. Wordsworth comenzó a redactar una primera versión en la ciudad alemana de Goslar en el otoño de 1798, que completó al año siguiente. Dividida en dos partes, esta versión fue conocida desde un inicio por los íntimos del poeta como «el poema de Coleridge», en honor al amigo que lo inspiró y a quien va dirigido. Esta versión se mantuvo inédita durante cerca de dos siglos, siendo publicada por primera vez en 1973, y es la que se nos ofrece ahora en el volumen que comentamos. Ya en ella Wordsworth trata de responder, en la medida en que sus fuerzas y singular talento se lo permitían, a los deseos expresados por Coleridge en carta fechada el 10 de septiembre de 1798:

> Mi querido amigo: Desearía que escribieras un poema... dirigido a aquellos que, como consecuencia del fracaso total de la Revolución Francesa, han desechado toda esperanza de que la humanidad progrese, y se han hundido en un egoísmo casi epicúreo, disfrazándolo bajo los suaves títulos del vínculo doméstico y el desprecio por los *philosophes* visionarios. Haría mucho bien, y podría formar parte de «The Recluse», pues en mi presente estado estoy totalmente en contra de la publicación de poemas breves.

Wordsworth interpretó esta propuesta a su manera, produciendo un relato autobiográfico que diera tes-

[1] *William Wordsworth,* El preludio (1799), *traducción de Fernando Galván y Andrés Sánchez Robayna, Taller de Traducción Literaria, Ediciones Canarias, Tenerife, 73 págs., 1999.*

timonio de su debate entre la Naturaleza y la Utopía revolucionaria. Insatisfecho con este primer intento, durante cinco años corrigió severamente el poema, ampliando y añadiendo numerosos pasajes. El texto resultante es la llamada versión de 1805, dividida en 13 «libros» o secciones (y que vería la luz en 1926 al cuidado de Ernest de Selincourt). Ya entonces, *The Prelude* se concebía como pórtico de un conjunto superior, *The Recluse*, un ambicioso poema filosófico «sobre la Naturaleza, el Hombre y la Sociedad» que Wordsworth no llegó a completar. El carácter inconcluso (e inalcanzable) de *El recluso* fue motivo constante de desaliento para el poeta, y está detrás de su decisión de publicar *El preludio* póstuma y tímidamente (en 1850, meses después de su muerte) en una edición definitiva en catorce secciones. El poema fue siempre para Wordsworth una obra fallida, el fantasma de un deseo incumplido. Pero debe añadirse de inmediato que su concepción y alcance debía más a los intereses intelectuales de Coleridge que a una valoración justa de sus propias facultades poéticas. Wordsworth no era hombre dotado para la abstracción conceptual y filosófica: su meditación necesita a la fuerza de un esqueleto narrativo, a ser posible autobiográfico. En rigor, esto es *El preludio*: una reflexión metapoética (o, en palabras que Wordsworth comprendería, una reivindicación desde la poesía de los poderes de la imaginación poética) que adopta la forma de un relato autobiográfico. En el curso del poema, la imaginación se distancia progresivamente de los demás modos del entendimiento (la utopía política, encarnada en la Revolución francesa, o el pensamiento conceptual, desde el empirismo de Locke a la teoría de la asociación de Hartley), situándose por encima de ellos. Este distanciamiento altivo debe menos a un sistema de ideas concreto que a las experiencias personales del poeta y a la naturaleza ejemplar de su evolución intelectual. Algo semejante apunta Robert Langbaum en *La poesía de la experiencia* (Granada, 1966), libro tan interesante como (entre nosotros) mal leído: «El romanticismo post-ilustrado es históricamente único sólo en la medida en que emplea para su objetivo de reconstrucción el mismo método empírico o científico que caracteriza al mundo moderno. La formulación del romántico, como la hipótesis científica, nace en la experiencia y se verifica continuamente en ella» (p. 78). Y, algo después, añade: «La experiencia es, para el romántico, un proceso de autorrealización, una tenaz expansión de la persona que se descubre en las huellas que ha impreso en el mundo externo» (p. 83). Wordsworth era consciente de la soberbia implícita en su creencia

en la ejemplaridad de su «yo» particular, y trata de crear, sobre la página, un «yo» cómplice y humilde, cuyo crecimiento obre a modo de espejo o extensión del lector.

Afirma Andrés Sánchez Robayna, en la solapa de esta edición española, que «la importancia del *Preludio* de 1799 ha sido especialmente subrayada por la crítica, por cuanto se ha valorado en él su carácter sintético, que le dota –se ha dicho– de no pocas ventajas respecto al texto definitivo». En efecto, el lector moderno, acostumbrado a la síntesis y la fragmentación, no termina de hacerse al discursivismo prolijo de las dos versiones «extensas» de *El preludio*, y la abundancia de anécdota y elementos descriptivos lo fatiga. Somos hijos (o nietos) de los románticos, pero las convenciones de su tiempo se interponen entre nosotros y sus obras. *El preludio* de 1799 constituye para nosotros un poema extenso, dotado de atractivos que la modernidad valora singularmente: brevedad, sugerencia, limpieza, fulgor metafórico. En esta versión, como en los poemas conversacionales de Coleridge, escuchamos una voz que alía meditación y relato, descripción y símbolo en un intento por obtener, en palabras de Sánchez Robayna, «una clara conciencia del lugar que ocupa en la naturaleza y en la sociedad»

II

Fernando Galván y Andrés Sánchez Robayna han realizado una tarea espléndida, en la estela, por ejemplo, de las traducciones de Shakespeare y Yeats realizadas por Luis Cernuda. Particularmente feliz es la decisión de jugar con el heptasílabo como base métrica: endecasílabos y heptasílabos comparten un mismo esquema métrico, y lo mismo sucede con otros versos de medida impar como eneasílabos y pentasílabos. La combinación de estos versos permite acomodar los elementos narrativo y reflexivo sin que el ritmo del conjunto se resienta. El patrón original es cernudiano, pero Galván y Sánchez Robayna exhiben una mayor musicalidad y sentido del ritmo que Cernuda. A esta musicalidad contribuye un uso inteligente del encabalgamiento, que permite que ciertas cláusulas pertenezcan simultáneamente a dos versos. En el plano estilístico, estamos ante un diseño de lenguaje que excluye el arcaísmo y la inversión innecesaria y privilegia la elegancia, la precisión, la sonoridad: los traductores han reescrito *El preludio* en un idioma entrenado en el simbolismo y la vanguardia. La musicalidad del verso se alía con la clara exactitud de la prosa, como en este pasaje que no me resisto a transcribir por entero y que resume en apenas una estrofa una de las líneas de tensión del poema:

> La mente humana está formada y construida
> como un acorde musical. Hay, creo,
> espíritus que, cuando configuran a un ser
> por ellos protegido, desde el principio mismo
> de su infancia le despejan las nubes
> como con un relámpago, y lo buscan
> con reconocimiento amable –fuerzas quedas,
> distantes, raras veces aceptadas, pero benevolentes,
> y al más humilde no desconocidas–,
> aunque conmigo comulgaron poco
> en mis días primeros. También hay otros que usan,
> aunque tal vez apunten a un semejante fin,
> más rigurosos medios, menesteres
> más palpables –y yo era de su escuela.

No quiero ser injusto con la aportación de Fernando Galván, que sin duda ha contribuido a una mayor fidelidad semántica y a una mejor apreciación del tono y estilo del texto inglés. Sin embargo, es claro que el resultado final debe mucho al oficio e integridad poéticas de Andrés Sánchez Robayna, cuya obra última guarda ciertos paralelismos temáticos con *El preludio*: me refiero, concretamente, a series como «Más allá de los árboles» (en *Sobre una piedra extrema*) o «Una tonada, hace ya muchos años» (en *Inscripciones*), donde el poeta canario, al igual que Wordsworth, dialoga con el niño que fue, bien gracias a la memoria (una memoria inscrita en los signos del presente), bien por intermedio de su hijo, que hace las veces de espejo: en ambos casos, el enfrentamiento con el pasado se inserta en un examen de la propia conciencia que es a su vez apología de la imaginación poética. En otro plano, más allá de estas semejanzas temáticas, es interesante la comparación entre este trabajo y la traducción de la poesía de Wallace Stevens que Sánchez Robayna publicó en 1980. Advierto, en rigor, entre estas dos traducciones la misma distancia ideológica que separa *La roca* (1984) de *Sobre una piedra extrema* (1995). Me refiero, concretamente, al tránsito del «estar» al «ser» de que habla el poeta en sus diarios, y que es expresado, asimismo, como viaje del «espacio» al «tiempo»: el tránsito de una poesía de raigambre simbolista que entiende el poema como objeto autónomo y expresión del instante (que tanto hace pensar en la pasión barroca por la forma silogística del soneto) a una poesía inscrita en el devenir del tiempo, en la que la pura fisicidad del lenguaje cede su lugar a una mayor presencia de los elementos narrativo y reflexivo. Presencia lógica, por otra parte, pues narración y reflexión se despliegan necesariamente en el tiempo. Al inscribir su poesía en el «ser», reino de lo heterogéneo en el tiempo, Sánchez Robayna transciende la poética simbolista para viajar hasta sus fuentes: el romanticismo anglogermánico. Añadiré que en este viaje hacia la poética romántica el poeta canario no dispone entre nosotros de muchos acompañantes (pienso, no obstante, en un poeta inglés que ha realizado el viaje inverso: Charles Tomlinson). Si España tuvo una vanguardia, es porque rasgos fundamentales de ciertos *istmos* (cubismo y creacionismo) conectaron de manera casi directa con el tronco italianizante del

barroco español: puede afirmarse, sin temor a exagerar, que los poetas de la Generación del 27 ignoraron el romanticismo anglogermánico, enlazando a través del simbolismo francés, de Baudelaire a Valéry, con Garcilaso, San Juan (pensemos en Emilio Prados y Manuel Altolaguirre) y Góngora. La excepción fue, desde luego, Luis Cernuda, y no es ocioso subrayar de nuevo hasta qué punto la obra última del poeta canario bebe del ejemplo cernudiano. El contraste con quienes, desde hace algo más de dos décadas, se reclaman herederos del autor de *La realidad y el deseo*, no puede ser más ilustrativo. Contra aquellos que confunden la voluntad de realismo con la adopción de un lenguaje degradado y plano, y la confección de inanes estampas cotidianas, Sánchez Robayna ha entendido, como Cernuda, como Coleridge y Wordsworth, que el «yo» no es una categoría fija ni inmutable, sino que se construye en el tiempo, fruto de las relaciones conflictivas entre lenguaje, conciencia y realidad física. De ahí su carácter inevitablemente crítico. Partiendo de la poética simbolista, Sánchez Robayna ha viajado con su traducción de *El preludio* a las fuentes de la poesía moderna. Su ejemplo lo singulariza entre los poetas vivos de nuestro país, que salvo excepciones siguen exhibiendo una nada envidiable ignorancia de las faltas y virtudes de nuestra tradición.

Jordi Doce

El pasado oculto: cultura y fascismo en España

El pasado cultural en España tiende a parecer siempre algo más remoto y algo más olvidado que en otras sociedades occidentales, como si un mecanismo de profilaxis hubiese aconsejado prudencia y cautela perpetuas en esa revisión histórica. Sin embargo, los escritores de hoy son hijos, incluso a veces biológicos, de quienes crecieron como escritores e intelectuales durante los años largos de la posguerra. La filiación fraternal es mejor entenderla en términos no genéticos sino culturales y éticos. Pueden ser hijos, pero pueden ser también, y de hecho son, discípulos, compañeros de facultad, maestros respetados, personalidades necesarias en la trayectoria y en la vida intelectual que han desembocado en el presente.

Pero una paradójica situación de nuestra cultura actual es la relativa ausencia de reflexiones de algún calado sobre el proceso que ha llevado hasta donde estamos, como si el escritor y el ensayista español

hubieran huido de aquel pasado como objeto de análisis o preferido asuntos más inmediata y llanamente compensadores de sus intereses intelectuales. Regresar a lo que fue ese pasado es aún vagamente ofensivo o incluso abiertamente incómodo en la medida en que la proximidad personal puede vedar o dificultar la reconstrucción crítica de etapas oscuras. La escasez de trabajos de alguna ambición interpretativa y abarcadora sobre la cultura del fascismo en España me parece, así, un relevante caso particular de la ley general.

Un ejemplo simple puede ser útil. En 1998 se reeditó lo que fuera la tesis doctoral de Sultana Wahnón, hoy con el título *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia* (Rodopi). Su objetivo básico sigue siendo la definición de una estética fascista –quizá, propiamente, falangista– y sus transformaciones teóricas o programáticas en un lapso de tiempo muy breve, el que va del Giménez Caballero de *Arte y Estado,* 1935, hasta, en esencia, 1945 y la crítica literaria publicada en *Escorial.* El libro logra definir un segmento muy reducido, pero valioso, de la cultura fascista en España, aunque llame la atención la ausencia del nombre de Eugenio d'Ors cuando se trata de definir la estética fascista en el cambio de década del treinta al cuarenta. Y sin duda ha de iluminar y matizar ese discurso la frecuentación no sólo ocasional de textos y autores del tiempo, desde el mismo Rafael Sánchez Mazas hasta Agustín de Foxá, pasando por Eugenio Montes o el articulismo literario de tanto prosista de Falange, se llame Antonio Tovar, Mourlane Michelena, Jacinto Miquelarena. La reedición abreviada del volumen de 1988 no ha querido sumar las aportaciones de la historiografía literaria, pero tampoco otras muy pertinentes a su propósito, como el libro de Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951* (Visor).

Entre las tesis implícitas del libro hay una visiblemente contradictoria con lo que ha querido leer la historiografía literaria sobre el período. Sultana Wahnón desmiente que *Escorial* «participó en el proceso de liberalización de la vida cultural española», pero sí acepta que «pasó a ser un instrumento del giro cultural del franquismo hacia posiciones más liberales» (p. 114), lo cual es desde luego asunto difícil de distinguir. Lo que no lo es en absoluto, es su rechazo a aceptar que entre sus colaboradores hubiese *falangistas liberales.* En efecto, es esa una acuñación particularmente desafortunada para identificar política e ideológicamente lo que escribían en aquellas páginas, y fuera de ellas, autores como Pedro Laín Entralgo,

Dionisio Ridruejo o Gonzalo Torrente Ballester.

El modo de explicar ese delgadísimo matiz que separa una cosa y la otra es, seguramente, la integración de *Escorial* en un conjunto mayor, que está por definir todavía, y se llama cultura fascista española. Sólo tras esa categoría estable podrá detectarse sin dificultad el lugar, dentro del fascismo español, de una revista que buscó mitigar el talante obscenamente revanchista de otros sectores más duros e intransigentes del régimen. Negarse a esas distinciones condena al historiador a la incapacidad para evaluar la obra de quienes, desde el extremismo radical y ultramontano o desde la muy cauta conciencia de culpa, constituyen en su conjunto los peones intelectuales y literarios de lo que fue una cultura fascista.

Quizá por esa misma complejidad de matices ha bastado que un escritor con el don de la impertinencia removiera pedazos de pasado oscuro para que la irritabilidad mostrase un exceso de respuesta, o una prontitud de reacción delatora. Es lo que sucedió antes y después del verano de 1999 con un artículo de Javier Marías en que aludía a los orígenes políticos del Aranguren de los años cuarenta –próximo al entorno de *Escorial* y por lo tanto al fascismo intelectual del momento– y es lo que sucedió un poco más atrás con aquel desbarajuste de libro de Gregorio Morán sobre Ortega, *El maestro en el erial,* hecho con alguna mala pata pero más de una intuición necesaria.

Ambos son testimonios menores de lo resistente que es aún la costra narcisista de la cultura española actual y, más directamente, de la resistencia a mirar al pasado asumiendo su esperable obscenidad o su frecuente e indecorosa contaminación del aire de los tiempos más oscuros. Las toxinas fueron múltiples porque alcanzaron a escritores como Eugenio d'Ors: revisar sus glosas de *Arriba España,* fechadas en 1937, 38, 39, exige una auténtica cura de reposo mental para volver a mirar con ojos limpios al ensayista brillante de las *Tres horas en el Museo del Prado.* Pero la higiene intelectual de un país se fragua exactamente en ese ejercicio de madurez, en su intrínseca melancolía intelectual, y nunca en la opacidad del saber o el rechazo del historiador como tenaz cascarrabias o aguafiestas inoportuno.

España tuvo una cultura fascista, y tengo la sospecha de que anda todavía muy pobremente contada en los libros, estudios y ensayos que puedan llegar hasta el lector de hoy. Todavía parece materia reservada, aunque la brecha la abriese, como otras veces en otros ámbitos, José Carlos Mainer en una conocida antología de 1971, *Falange y litera-*

tura. Pero el poder de síntesis y la exactitud de diagnóstico de Mainer tiende a desanimar al aprendiz. O al menos eso parece que sucedió porque desde entonces apenas ha aparecido nuevo material de semejante valor interpretativo, y aún descriptivo, para hacerse una idea cabal de lo que significó el fascismo en la cultura española de los años treinta y cuarenta.

He pasado en silencio sobre alguna aportación muy voluminosa sobre el fascismo literario español. Hablo del extenso libro que publicó Julio Rodríguez-Puértolas como estudio sobre *Literatura fascista española* en Akal, hace casi una década. Pero posiblemente el autor no supo acertar con un criterio de interpretación que iluminase lo que hubo ahí de aportación intelectualmente valiosa. Trabajos posteriores han sido de interés pero sin la ambición de explicar qué fue la literatura o incluso la cultura fascista en España: conjeturar los caminos de un falangismo que estiliza el fascismo más bronco, buscar en las soflamas teóricas bases posibles de una mentalidad (frente al culto clasicismo de Sánchez Mazas la crudeza lírica de Rafael García Serrano, frente al aristocratismo de Foxá la fiereza negra, neonaturalista, de Cela). Juan Cano Ballesta reunió algunos estudios de valor en un libro de Siglo XXI, *Las estrategias de la imaginación* (1994) y han sido esporádicos los artículos sobre la materia en revistas del hispanismo universitario, además de aproximaciones globales a la guerra civil, netamente ensayísticas, como la que acertó a dar Andrés Trapiello en *Las armas y las letras* (Planeta, 1994). Y para las relaciones con la Italia de Mussolini da indicios de utilidad el libro de Victoriano Peña, *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del 'ventennio fascista' y su repercusión en España* (Universidad de Granada, 1995), centrado en la ya conocida y pintoresca figura del fascismo indígena que fue Giménez Caballero. El libro termina con la guerra pero deja espacio suficiente para detallar un compromiso del gobierno español de 1940: la colaboración en la prensa italiana de nombres que van desde Eugenio d'Ors a Rafael Sánchez Masas, Dionisio Ridruejo o Eugenio Montes.

Redescubrir esa materia de análisis histórico e identificar un segmento duro, denso y sugestivo de nuestra propia cultura es lo que, en primer lugar, permite hacer un libro fabricado en Alemania y escrito en español por hispanistas universitarios. Lo ha publicado Vervuert/Iberoamericana y el editor del volumen es Mechthild Albert. Se titula con alusión unamuniana *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español* y es quizá la mejor aporta-

ción de conjunto en mucho tiempo al conocimiento y la evaluación crítica del significado del fascismo en la cultura española de la segunda mitad del siglo XX. Virtud adicional del libro es abordar desde el presente la memoria del fascismo y comprobar en Antonio Muñoz Molina o en los relatos retrospectivos de José María Guelbenzu o Esther Tusquets, el peso de aquella memoria. Pero los asuntos que aborda son múltiples y complementarios, destinados a forjar imágenes fiables de lo que fue el fascismo desde la literatura (sea Foxá, Salaverría, Concha Espina, Manuel Machado o Giménez Caballero) o desde una perspectiva más ancha que toma como ámbito de estudio las décadas de los treinta y los cuarenta con la guerra de por medio (con un estudio de Mainer sobre Madrid visto por sus sitiadores). El editor del volumen se encarga de revisar con pertinencia y sin los tópicos usuales el significado del tremendismo como estética de tradición larga en las letras españolas.

Vencer no es convencer sirve para reparar o empezar a pensar en algunas cosas muy olvidadas pero vivas en nuestra misma actualidad cultural. Puede servir, en rigor, para empezar a echar de menos algunas cosas: una monografía solvente sobre un narrador muy bien dotado y muy mal conocido, como Rafael García Serrano; trabajos de alguna entidad sobre un género propio del falangismo culto, ese articulismo que tanta genealogía engendró hasta hoy mismo y que sigue enterrado en hemerotecas o ediciones perdidas. A mí, al menos, las preguntas se me amontonan y atañen al ensayo de comparatismo entre la literatura del fascismo italiano y el español –hasta dónde llegó Curzio Malaparte, por ejemplo. Apetece saber dónde radica el fascismo estético si aceptamos esa denominación para Giménez Caballero pero también para un determinado cine, el de Juan de Orduña, por ejemplo; para Sáenz de Tejada pero también para el d'Ors menor, para el Torrente más primerizo y el novelista de intimidades adolescentes que fue también Rafael Sánchez Mazas. ¿Cuánto hay de fascismo en el ensamblaje de recreación erudita e histórica, idealización de trazo en el estilo y aristocratismo de clase? ¿Es sólo la expresión nostálgica de una burguesía sin tiempo histórico o está expresando una forma peculiar de la estética fascista? La calidad intelectual del volumen es la primera razón para comprender la urgencia de un empeño necesario: la reconstrucción historiográfica y crítica de la cultura del fascismo en la España contemporánea.

Jordi Gracia

El hipnotizador de Alemania

Tras recontar no menos de 120.000 trabajos sobre Hitler, el profesor Kershaw decide, con intrepidez y paciencia, insistir sobre el tema[1]. El abultado volumen sólo llega hasta el momento en que las tropas alemanas reocupan Renania, en 1936, en contra de los pactos vigentes de Versalles y Locarno. Más que un tema, Kershaw enfila a un personaje: un oscuro cabo bohemio del ejército derrotado en la guerra mundial, un frustrado pintor, un frecuentador perezoso de cafés y mentideros, sin talentos, vicios ni virtudes reconocibles. No bebe, no fuma, no gusta de ningún sexo, lee libros de segunda mano y novelas del Oeste. Con los años, llegado a la suma del poder absoluto, mostrará ser un mal administrador, desorganizado y abúlico, capaz de arranques furibundos, de exterminios despiadados y de apuestas de alto riesgo que le saldrán bien hasta que se embarque en el desastre militar más grandioso de la historia.

Ya en 1930 trazaba su horizonte al invocar un ideal político de unión por encima de la sociedad, en la comunión mística del pueblo, en una «comunidad de un pueblo que, por encima de todas las diferencias, restaurará la fuerza común de la nación o la llevará al desastre». Enfrente, la humanidad, que su compañero Goebbels definía con harta precisión gráfica como «un montón de mierda congelada». Hitler circuló entre ambas como un sonámbulo que confiaba en la providencia, según sus propias palabras.

Desde luego, un historiador como Kershaw, dotado de una prolijidad infatigable, no puede aislar al individuo del contexto, sobre todo porque se trata de un individuo de muy escasa entidad como tal. La grandeza de Hitler proviene de su presencia en el imaginario de los demás, como un pequeño monigote aumentado por un artilugio de proyección luminosa. Hitler fue la población de fantasmas que recorrió la Europa de entreguerras, jaqueada por el terror a un nuevo conflicto, la amenaza bolchevique, la Gran Depresión y la humillación de recordar que sólo una intervención norteamericana pudo decidir el terrible pleito bélico de 1918.

No era, por cierto, la fuerza de una ideología sólida y elaborada, como la que sostenía al comunismo,

* *Ian Kershaw:* Hitler 1889-1936, *traducción de José Manuel Alvarez Flórez, Península, Barcelona, 1999, 773 pp.*

ni la relativa originalidad intelectual del fascismo, lo que sostenía el discurso hitleriano. Las ideas del *Führer* eran triviales y sobadas, una enésima recaída en los tópicos románticos de la misión providencial de Alemania en el destino de Occidente y la comunidad misteriosa que liga a los miembros de una tribu entre sí y con su caudillo redentor. Tampoco la eficacia de sus políticas concretas, que sacaron episódicamente del paro a muchos trabajadores pero no pudieron mantener un proceso a largo plazo ni sofocar los brotes inflacionistas. En cuanto a la estrategia prolongada de la guerra, se vio que era errónea.

Sin embargo, bajo la mirada sesgada de los grandes poderes económicos, la desconfianza del ejército y la repugnancia de gran parte de las clases cultas, Hitler, como el mago del cuento de Thomas Mann, consiguió hipnotizar a todo el mundo, desde el filósofo Heidegger hasta el general Guderian, el arquitecto Speer y el músico Furtwängler. Jugó con el miedo y la incoherencia de los aliados que debían ser sus enemigos internacionales y, cuando se intentó detener su empellón beligerante, ya era tarde: por evitar una pequeña conflagración se desató la mayor de todos los tiempos.

Es cierto que la dirigencia alemana estaba descompuesta, el país desarticulado y militarizado, y los partidos que pudieron reunirse para neutralizarlo, dispersos en oposiciones intestinas. Las derechas carecían de cohesión y las izquierdas estaban ensimismadas en rumiar la más bella revolución anticapitalista. Sin contar con la mayoría de la opinión, Hitler aprovechó este desbarajuste y se apoderó de todos los mecanismos del mando.

El libro de Kershaw, aparte de su implacable documentación y cierta flema al considerar al personaje que tenía una imagen grotesca y una potencialidad trágica, permite reconstruir la perversa e intensa relación de Hitler con los alemanes, un pueblo al que odiaba y que demandaba, precisamente, a un caudillo que lo exaltara desde su odio y lo condujera al autocastigo catastrófico. Una Alemania ensimismada, creída de su victimismo, encerrada entre el Occidente democrático y el Oriente bolchevique, con lazos abstractos, filosóficos y musicales, con un mundo igualmente abstracto. Prisionera y suicida, esta Alemania se parece a las dos mujeres con las que convivió Hitler: Geli Raub y Eva Braun. Una Alemania que, como las masas vistas por Hitler, es femenina, reclama un amo y pide que la hagan gozar con el dolor.

Como bien dice Kershaw, hay que inhibirse de pensar que el hitlerismo, fenómeno de aparente primitivismo político, fue un rapto salvaje en medio de una civilización exquisita. Por el contrario, sólo un país

culto y tecnológicamente avanzado como Alemania pudo producirlo. Cabe volver a otro texto de Thomas Mann, que tanto conocía a los alemanes por dentro y desde la lejanía del exilio: *Hermano Hitler.* Sí, Hitler es nuestro hermano, es la enésima consecuencia de un proceso civilizador que potencia, mientras crece, el desarrollo de la barbarie que lo cuestiona radicalmente. Hitler fue bárbaro, pero no elemental. Fue tan bárbaro como podemos serlo nosotros, cualquiera de nosotros. Por eso, volver sobre sus pasos es como desempolvar los ocultos senderos que yacen bajo nuestras impecables autovías. El hipnotizador puede volver a paralizarnos ante sus mismas amenazas.

Blas Matamoro



Santiago de Compostela

El fondo de la maleta

El magnífico caballero don Pedro Mexía

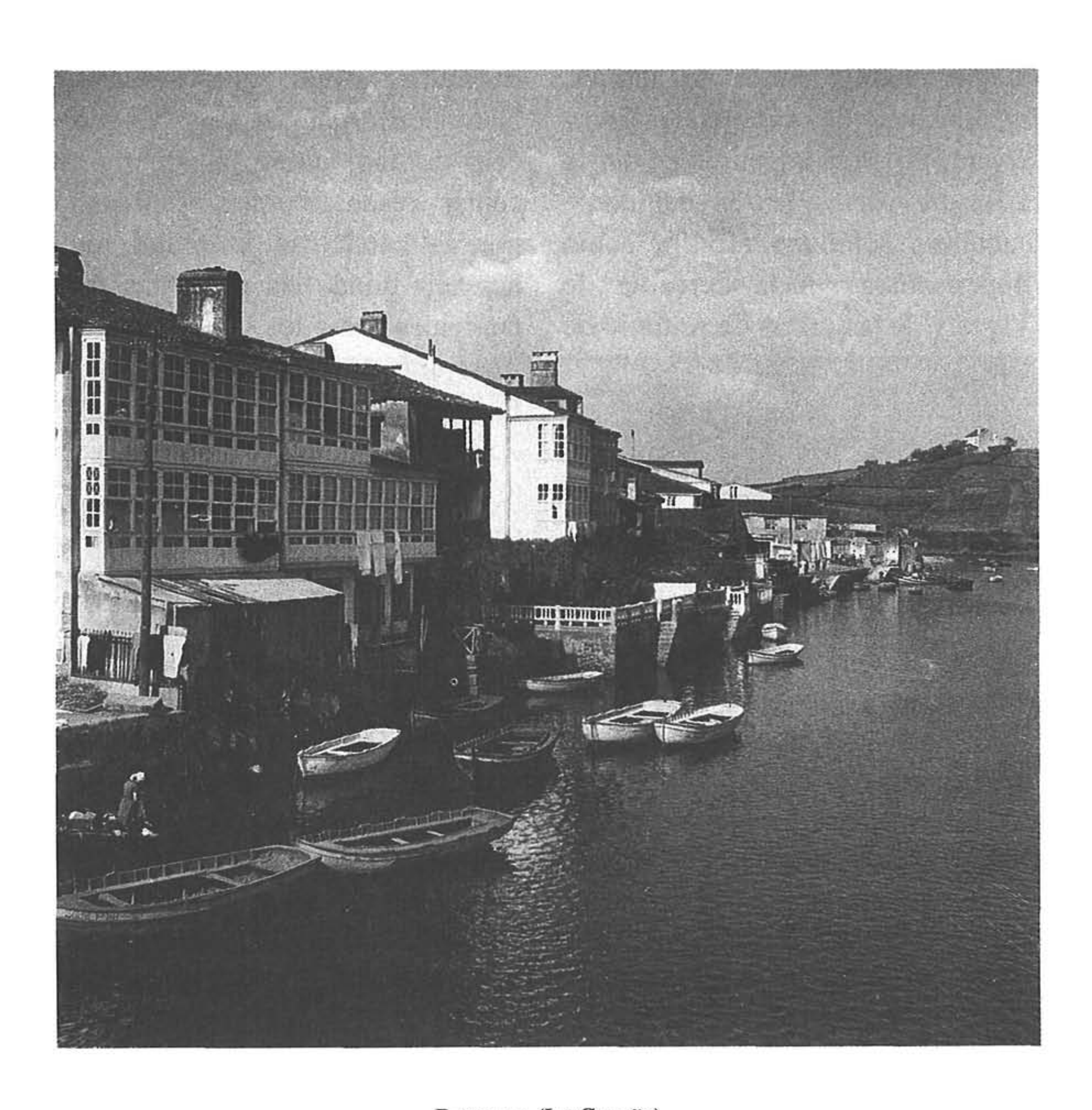
Tal vez durante este año, quizás en el anterior, Pedro Mexía esté cumpliendo o haya cumplido cinco siglos. Poco importan las precisiones de las fechas. En este caso, es relevante otra precisión, la de época. Si aceptamos que Montaigne es el primer ejemplo de intelectual moderno, hemos de admitir, igualmente, que sus cruciales *Ensayos* (1580) son impensables sin la *Silva de varia lección* del docto caballero sevillano (1540), como impensables sin la cercanía de Vives y de las cartas de Antonio de Guevara, todo ello a la sombra luminosa de Erasmo.

Mejor que nadie se explica el propio Mexía en «Prohemio y prefacio de la obra»: «Y como en esto como en lo demás los ingenios de los hombres son tan varios y cada uno va por diverso camino, siguiendo yo el mío escogí y háme parescido escrebir este libro, así por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos, y por esto le puse por nombre *Silva,* porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni reglas».

Estas palabras contienen todo un programa de modernidad, es decir de pensamiento autofundado (*yo pienso* en contra del *se piensa* de la ortodoxia) y libre (abierto, desujetado de todo sistema). Mexía era un hombre moderno, que confiaba en la armonía que hay (o hubo, al menos en aquellos tiempos) entre el entendimiento humano y la vasta escritura cifrada que llamamos Naturaleza. Además, se sabía heredero de una cultura inmemorial, a contar desde Sócrates y pasando por la caudalosa latinidad, una herencia donde las amazonas eran tan reales como los santos y Platón importaba no menos que san Pablo. Baste repasar su capítulo III sobre el simbolismo de la cruz para advertir que, en su perspectiva, el instrumento de martirio que identifica al cristianismo ya era venerado por egipcios y árabes en razón de sus poderes geométricos, los dos diámetros que describen el círculo, emblema de la perfección y que se repite en el firmamento nocturno y despejado de los astrólogos y los astrónomos.

Mexía era un pensador libre, que osaba mezclar los saberes y descreía de los privilegios de la sangre, en contra de los órdenes del mérito. Si los derroteros posteriores del pensamiento en nuestra lengua pade-

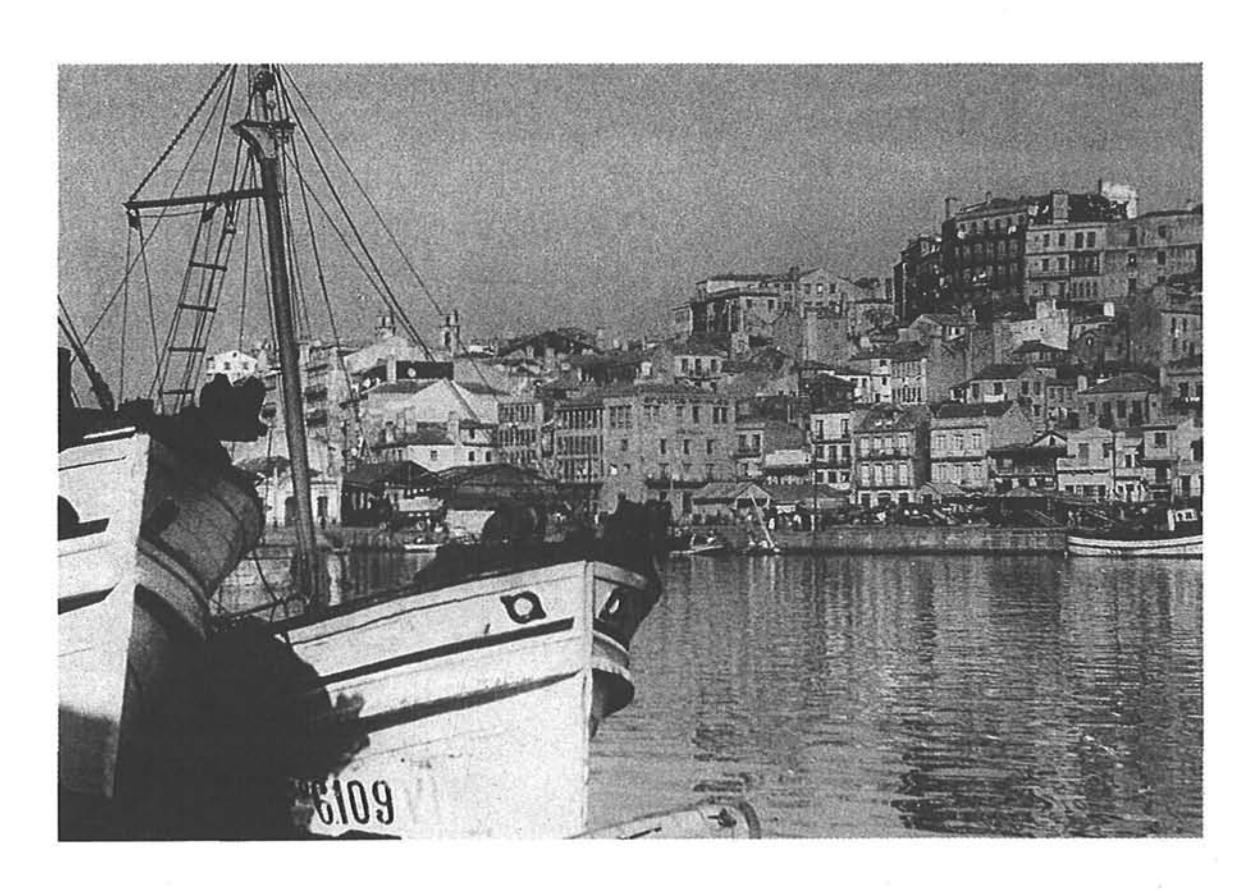
cieron el peso de la ortodoxia y el dogmatismo, aboliendo la independencia de la filosofía respecto de la religión de Estado, no fue por oficio de aquellos humanistas que trabajaron en la vanguardia de la modernidad. De ahí la importancia de rescatarlos para iluminar la otra faz de nuestra historia intelectual, más acorde con un proyecto de sociedad respetuosa de una plural convivencia. Como Dante, alumno de Virgilio, Mexía era capaz de bajar al Infierno para dialogar con una llama donde ardía la voz de Ulises.



Betanzos (La Coruña)

Colaboradores

ÁLVARO ABÓS: Narrador y periodista argentino (Buenos Aires)
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Oxford)
XESÚS GONZÁLEZ GÓMEZ: Crítico y ensayista español (Barcelona)
JORDI GRACIA: Crítico y ensayista español (Universidad de Barcelona)
GUSTAVO GUERRERO: Crítico y ensayista venezolano (París)
JOSÉ ANTONIO DE ORY: Escritor y diplomático español (Nueva York)
NOEMÍ PAZO: Crítica literaria española (Santiago)
LUCIANO RODRÍGUEZ: Crítico y ensayista español (La Coruña)
DOLORES VILAVEDRA: Crítica literaria española (Santiago)

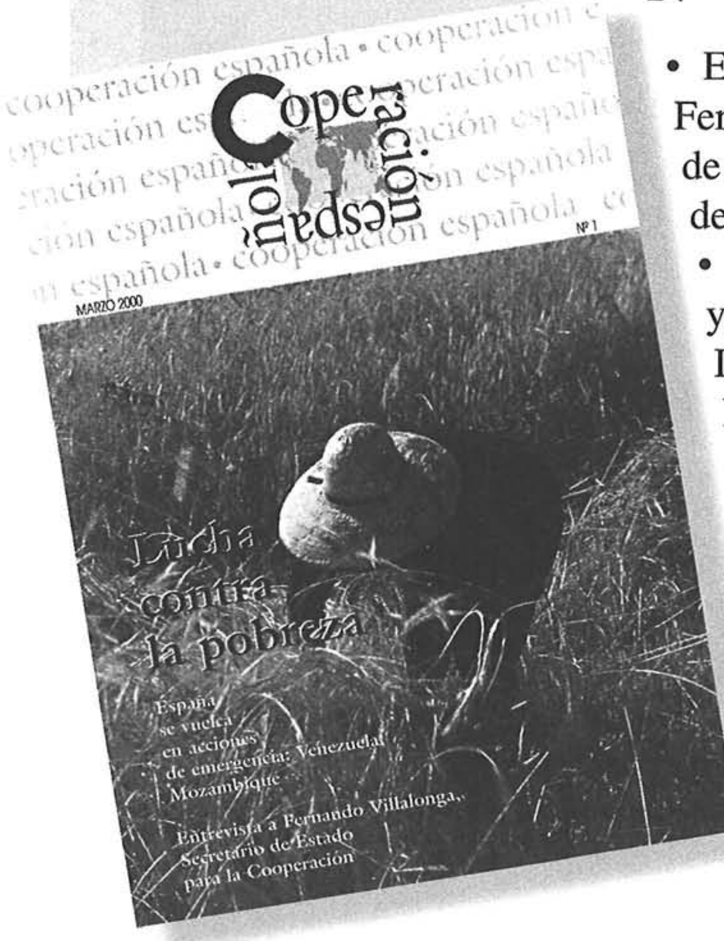


Vigo

Revista de la cooperación oficial al desarrollo editada por la Agencia Española de Cooperación Internacional.

Recoge información sobre las actuaciones de la cooperación española en los países receptores.





Nº 1 - Marzo 2000

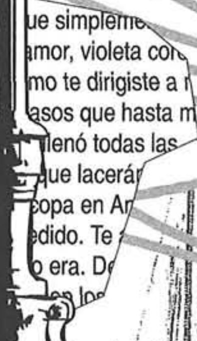
• Entrevista con el Secretario de Estado, Fernando Villalonga • Artículo de opinión de Manuel Montobbio, Director de la Oficina de Planificación y Evaluación de la SECIPI • Reportajes de Guatemala, Perú y Colombia • Informes de la República Dominicana y Nicaragua • Ayuda Humanitaria a Venezuela y Mozambique • Proyectos de cooperación con Túnez, Marruecos, Filipinas, Ecuador y Territorios Palestinos • Notas sobre cooperación cultural • Cuadernillo: Ley sobre Cooperación Internacional al Desarrollo • Noticias AECI • Bibliografía.

Edita: Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid
Teléfonos: 34 1 5838561/5838394 Fax: 34 1 5838584
Correo Electrónico: gabinete.prensa@aeci.es

3er Salón Libro Iberoamericano de Gijón

Centro Cultura Antiguo Instituto

23-28 de mayo de 2000



Organiza
Literastur

Linares Rivas, 5 - 1º
33206 Gijón Asturias

Telf.: 985 31 91 80
Fax: 985 34 69 16

www.netcom.es/sallibro
E-mail: sallibro@netcom.es

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

Próximamente:

Sobre José Ángel Valente escriben

Antonio Gamoneda
Claudio Rodríguez Fer
Arthur Terry
Julián Jiménez Heffernan
Eva Valcárcel
Jacques Ancet
Raúl Fernández Sánchez-Alarcos
Manuel Fernández Rodríguez


MINISTERIO DE ASUNTOS
EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL


COOPERACIÓN
ESPAÑOLA

800 Pts.